طانيوس شاهين

(اول عربي نظم في التاريخ

الحديث ثورة فلاحية علــى

الاقطاع ـ في لبنــان ـ)

تجهل الكرمة ان الشاربين
دمهـــا ،
لم يصنعوا تاريخها .
يجهل الصفصاف ان الفارسين
أفسحوا الظلّ لقطّاع الطريق
تجهل الارزة ان الحاطبين
آثروا اللقمة في برد الشتاء
ولذا تنعم بالدفء أكف الآخرين !
يا أسير القصر ، يا عنقود
منْ يخلي سبيلك
لذويك الجائعين ؟
يا ظلال الحور والصفصاف من تنتظرين ؟
زوجة العرزال شدّت قبضتيها
وصخور الجرد لا تعرف اسرار الجنين ..
جدّة الخضرة ،
يا ارزة كوني
نعش اشباح القلاع
اشعلي النار على كل الجبال
واسمعي صوت مناديك
وهُبيّ يا ضياع !
« لبنان يا لبنان
ما عاد بدها صبرْ
شعّل معي النيران
عيشة بشر ... او قبر ! »
خنجر يبرق ام عيناك ؟
صوت .. ام قذيفة ؟
عنَّب الثلج على صنين
والايدي الضعيفه
تقمع الابراج كالفاصولياء ..
. . . .
« لبنان يا لبنان
هالليل ذيب كبير
وشو بيعمل الانسان ؟
غابة عطفل صغير ! »
وارتمى ، لا حول ، والكفّ تكاد
وعلى بيروت نعل اجنبي
وعلى الثلج .. ابرقوق خرافيّ وكرّاز عجيبه ؟!
وعلى الارز صدى .. تنعقه الريح .. رماد

ملاحظة من التاريخ
يسعد القبلة يا آخذها
أن تستعاد

سميح القاسم

عن « الاتحاد » بالارض المحتلة

في الهزيــع الاخــير

أسرجوا لي صواعقاً .. او شراره
بعد يوم .. أو بعد قرن .. مناره !
يقصر الدرب او يطول وتبقى
خيل جدّي خيلي ووجهي الحضاره
واذا متّ ظامئاً حسب طفلي
انني متّ طالباً آباره !

* * *

اسرجوا لي ارادة لم تحرّك
عرقها بعد ، حنكة ومهاره
ما اشتعلنا بألف سرّ وسرّ
فأزيحوا عن الجذور الستاره

* * *

يا رفاقي ! يا اخوتي ! يا صغاري
طعنوني بحربة مستعاره
فارفعوا جبهتي الى الشمس وابكوا
ـ ان بكيتم ـ حدائقي المنهاره
حين نرثي امواتنا نحن ، نرثي
كل ميت قبل انتهاء العباره



مناقشة عدد «الآداب» الممتاز

الثقافة الثورية .. والثورة الثقافية

بقلم محمود أمين العالم

بكل الشوق والتطلع ، عكفت على قراءة العدد الممتاز من « الآداب » ، الذي تتحرك مقالاته تحت شعار « نحو ثورة ثقافية عربية ». واقول الحق ، انني ما انتهيت من قراءته حتى استقر في يقيني ان العدد بشكل عام لم يخطط تخطيطا سليما للاجابة على هذا السؤال الكبير ، او لعل التخطيط لم يتوفر له نتيجة لتخلف بعض الكتاب عن الوفاء بمسؤولياتهم ، كما ذكرت مقدمة « الآداب » . وبذات الصراحة الواجبة اقول كذلك ، ان الجانب التقييمي للواقع الثقافي في جوانبه الفكرية والادبية اساسا ، غلب في هذا العدد على الجانب التوجيهي لتحديد طريق الثورة الثقافية ، ومتطلباتها وعقباتها وآفاقها . وبرغم ما يشتمل عليه العدد من مقالات لامعة ، تتوهج بالموضوعية والعمق والجدية ، فان بعضها الآخر ، في محاولته ان يلمس موضوع الثورة الثقافية لمسا مباشرا ، كاد ان يضل الطريق نحو هذه الثورة ، بل كاد ان يجعل منها طريقا مسدودا .

فلندخل في صلب الموضوع .

ثورة ثقافية عربية !.. أجل .. ما اشد الحاجة اليها ، ما دمنا نناضل من اجل ثورة عربية شاملة، وما دمنا قد حققنا مستويات ومراحل من هذه الثورة ، في هذا البلد العربي او ذاك . ما احوجنا الى ثورة ثقافية تدعم الخطوات التي تحققت ، وتعمقها ، وتواصل الخطوات الى استكمال بقية اعباء العمل الثوري على المستوى العربي كله .
ولسنا في حاجة الى مقارنة او تمايز بين الحاجة الى ثورة ثقافية عربية ، وبين أي ثورة ثقافية اخرى ، صينية كانت او غير صينية . فكل ثورة ، تحقق تغييرا في الهياكل او الابنية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية عامة لمجتمعاتها ، تحتم بالضرورة استكمال هذا التغيير ، بتغيير كذلك في الهياكل او الابنية الثقافية لهذه المجتمعات . بغير هذا تظل الهياكل السياسية والاقتصادية الجديدة ، معرضة للانهيار ، فاقدة لقدرتها على الاستمرار ، بل لا يتحقق للثورة جوهرها ، وهو تغيير الانسان وتطويره وتجديده ، وتفجير طاقاته على المشاركة والابداع.

مع انتصار كل ثورة ، تبدأ الحاجة الملحة المباشرة ، الى استكمالها ودعمها وضمان استقرارها واستمرارها وتجددها ، بثورة ثقافية . هكذا كان الحال عندما انتصرت الثورة السوفييتية ، وهكذا الحال عندما انتصرت الثورات الاشتراكية في مختلف بلاد العالم ، بل هكذا الحال ، في كل منعطف جديد من حياة هذه الثورات المتجددة . ولا تشذ الثورة الصينية عن ذلك ، وان كانت لها ظروفها الخاصة التي لا مجال لتحليلها هنا .

خلاصة هذا كله ، ان الثورة الثقافية ، هي تغيير وتجديد للهياكل والابنية الثقافية للمجتمع ، من تصورات ، واذواق وعادات سلوكية ، وقيم ، بما يتلاءم واحتياجات التقدم ، وبما يحقق للانسان تكامله الحضاري وفاعليته الخلاقة .

وبديهي ، ان الثورة الثقافية هي امتداد وتطوير لافضل ما في الانسان ، تكوينا وتراثا ، انها ليست انقطاعا عن تراث الماضي ، او انفلاتا عن حقيقة الانسان ، بل هي تنمية لكنوز العقول والقلوب والقدرات الانسانية عامة . واذا لمسنا في الثورة الثقافية الصينية محاولات متطرفة للانقطاع عن التراث الماضي للانسانية ، فليست هذه هي سمة الثورة الثقافية ، بل لعلها ان تكون بعض الظواهر العارضة المنحرفة عن مجراها الجوهري ، بسوء الفهم او سوء التطبيق او سوء التفسير .

ونعود الى سؤالنا الاول .. ما هو طريق الثورة الثقافية في ثورتنا العربية ؟..

طريقها في تقديري محدود بظروف هذه الثورة .

فبرغم أن هناك ثورة عربية واحدة ، تستهدف في النهاية تحقيق وحدتها القومية الشاملة ، الا ان الثورة العربية في واقعها تتخذ مظاهر متنوعة ...

***

١ ـ فالثورة العربية ما تزال في بعض البلاد العربية نضالا سياسيا وفكريا واجتماعيا من اجل السيطرة على جهاز الدولة ، وتحقيق التغيير الثوري في مجتمعات ما تزال تسود فيها النظم الاقطاعية ، او البورجوازية ، او تتحقق في ارضها بسيطرة استعمارية غير مباشرة او يقوم على ارضها احتلال عسكري استيطاني استعماري صهيوني مباشر .

٢ ـ على ان الثورة العربية قد نجحت سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، في دول عربية اخرى فتحررت من سيطرة الاستعمار وتحررت من النظام الاقطاعي او كادت ، وتحررت او كادت من النظام الرأسمالي ، واقامت دولتها التقدمية ، واخذت تشق طريقها نحو التطور الاشتراكي، مهما اختلفنا في تقييم مستوى هذا التطور ومداه وعمقه ، في هذا البلد او ذاك .

فأين الثورة الثقافية في هذه الاوضاع المختلفة المتنوعة للثورة العربية ؟

انا اعرف منذ البداية ، ان البعض سيسارع فيتهمني باقليمية التفكير . سيقول : انك تمزق النضال الثوري العربي ، طبقا لاوضاع اقليمية قاصرة مرفوضة . وتمهد بهذا لتمزيق الثورة الثقافية العربية نفسها وفقا لذلك .

ان ما نسميه دولا عربية متحررة انما هي كيانات مكرسة للانقسام القومي ، وان كل ثورة اجتماعية لا تتم في اطار عمل قومي عربي موحد ، هي تكريس كذلك للانقسام والاقليمية . وكل ثورة ثقافية تراعي هذه الكيانات ، انما هي بدورها ثقافية مضادة .

لست افتعل هذه التهم ، وانما استخلصها من بعض ما جاء في العدد السابق من « الآداب » في مقالتي الدكتور عصمت سيف الدولة ، والاستاذ محيي الدين صبحي بالذات .

ولكن مع ادراكي لهذا ، ارجو ان يتسع صدرهما ويتسع صدر من يشايعهما الراي ، حتى استكمل وجهة نظري .

اعود فاتساءل .. ما هو طريق الثورة الثقافية العربية في هذا التنوع في اوضاع النضال العربي ، وواقع ملابساته المختلفة ؟

اما بالنسبة للاوضاع الاولى ، ففي تقديري ان قضيتها ليست قضية ثورة ثقافية بالمعنى الدقيق وانما هي قضية ثقافة ثورية . هي قضية وحدة فكر ثوري ، ووضوحه وفاعليته ، هي قضية تخطيط للاحتياجات الثقافية لمعارك التحرير والثورة الاجتماعية في كل بلد عربي ، في ضوء استراتيجية الثورة العربية الشاملة ، حقا ، هناك بالضرورة ، او ينبغي ان يكون هناك ، استراتيجية واحدة ، ثورة عربية شاملة ، ولكن هذا لا يتنافى مع ضرورة ان يكون لكل ثورة في كل بلد عربي برنامجها الثوري النوعي الذي يتحرك في اطار هذه الاستراتيجية الشاملة . ان القضية في هذه البلاد العربية التي لم يتحقق لها بعد التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي ، ولم يتحقق لقوى الثورة فيها ان تسيطر على جهاز دولتها ، اقول ، ان القضية في هذه البلاد ، هي قضية التنظيم الثوري ، المسلح بالفكر العلمي ، الممتزج باغلبية حركة الجماهير العاملة ، القادر على توجيه حركتها وقيادتها .

قضية الثورة الثقافية ، - بمعناها الذي عرضنا له من قبل - غير واردة في هذه البلاد ، قل ان تتحقق السيطرة الثورية على جهاز الدولة ، وتغيير علاقات الانتاج والهياكل السياسية والاقتصادية عامة لقوى الثورة التحررية والاجتماعية التي هي بالضرورة قوى قومية كذلك . قبل هذا لا سبيل الى ثورة ثقافية . فلا سبيل الى تغيير الهياكل الثقافية في المجتمع ، دون تغيير سابق لهياكله السياسية والاقتصادية ، ولنضرب امثلة للتوضيح . هل من الممكن مثلا تغيير برامج التعليم في مجتمع عربي تسيطر عليه قوى الرجعية والاستعمار ، بحيث يصبح برنامجا ديمقراطيا معاديا للاقطاع والرأسمالية والاستعمار والتجزئة القومية ؟ هل يمكن مثلا توجيه وسائل الاتصال الجماهيري من صحافة واذاعة وتلفزيون وسينما ومسرح في هذا المجتمع توجيها يتناقض وطبيعة السلطة السياسية القائمة ، وعلاقات الانتاج السائدة ، والمصالح الاجتماعية المسيطرة ؟ لا سبيل الى ذلك الا بتغيير السلطة السياسية ، التي تمكن من تغيير الهياكل السياسية والاقتصادية ، في هذا المجتمع ، وتمكن بهذا من التغيير الثقافي كذلك . على ان هذا لا يتنافى مع احتدام الصراع الفكري والثقافي عامة في هذا المجتمع في مختلف هياكله وابنيته من اجل حشد الجماهير ضد السلطة . ولا شك انه في هذا الصراع تكمن نواة الثورة الثقافية ، التي تصبح ممكنة بعد انتصار الثورة نفسها .

ولهذا ، ففي مثل هذه البلاد ، تبرز الحاجة الى ثقافة ثورية لا الى ثورة ثقافية . وتصبح هذه الثقافة الثورية نضالا ثوريا من اجل بلورة السلاح الفكري في ايدي الجماهير من اجل انتصار سلطة الثورة .

تصبح الثقافة الثورية نضالا من اجل تنقية العمل الثوري من ضباب المثاليات ، وشطحات المغامرات ، وارسائه على قواعد موضوعية من التحليل المحدد ، للواقع المحدد ، او شحذ الحركة الجماهيرية بالوعي العلمي الصحيح ، وتنمية حركتها والتعجيل بها لتحقيق اهداف العمل الثوري .

وفي هذا تتذرع الثقافة الثورية بمختلف الوسائل والاساليب والمستويات والمنابر ، بحسب الملابسات الخاصة ، وعلاقات القوى الاجتماعية في هذا البلد او ذاك ، فتضع مخططاتها العملية للاستفادة من كل الثغرات والامكانيات العارضة وغير العارضة ، الذاتية والموضوعية ، للوصول بافكارها وقيمها الى الجماهير ، وتنمية طاقة العمل الثوري الاجتماعي حتى يبلغ مرحلة النضج والانتصار ، عبر مراحل متصاعدة من الاحتجاج والرفض والمقاومة والتنوير ومجاهدات التطوير والتغيير .

على ان شرط النجاح في هذا كله ، هو وضوح الفكر الثوري وتحديد الاهداف الثورية ، فضلا عن وحدة الطلائع المناضلة من اجلها وعيا وتنظيما .

وهنا تيار سؤال كبير ... كيف السبيل الى هذا الوضوح وهذا التحديد وهذه الوحدة ؟ انك تكثر في حديثك من الاستعانة بكلمات الثورية والموضوعية والعلمية ، الا تعرف انها اصبحت رطانات يتداولها المثقفون جميعا ، والمناضلون جميعا على اختلاف آرائهم وتناقض مواقفهم ، وتنوع مناهجهم ؟ فكيف السبيل الى الوضوح والتحديد والوحدة التي تدعو اليها ؟ والحق ، انها المشكلة من مشاكلنا الثقافية والنضالية معا . ولكننا على اية حال لن نجد حلا لها فيما اشار اليه الاستاذ مطاع صفدي في مقاله في العدد الماضي من « الآداب » بالانتقال من الكلمات الى الاشياء ، انها دعوة برجماتية معادية للفكر النظري ، بل تكاد تكون دعوة فوضوية متسترة ، لا تختلف في شيء عن الدعوة الفوضوية الجهيرة التي يدعونا اليها الاستاذ محيي الدين صبحي في مقاله في العدد نفسه !

على ان هذا حوار سابق لاوانه .

ونعود الى السؤال الكبير . ما العمل ازاء هذا التخبط والتداخل في استخدام المصطلحات الثورية ؟ لا سبيل غير الصراع الفكري . الصراع الفكري ، لا الصراع الجسدي ، ولا الصراع الفكري على موائد المثقفين المتفرجين ، بل الصراع الفكري خلال النضال العملي وبالنضال العملي . أي اختبار الفكرة بالنضال بين الجماهير وبالجماهير ، والتصدي لمشكلات الواقع الحي . لا سبيل غير البحث عن استكمال للعمل المشترك ، حول الحد الادنى من الاتفاقات النظرية او الفكرية المشتركة من اجل توسيع رقعة الاتفاق المشترك ، خلال توسيع رقعة النضال المشترك .

ليس اخطر على الفكر والنضال معا ، من مقولة « الانا وحدي » عندما تصبح خطة عمل ، لا قناعة فكر فحسب ! اذا كنت اعتقد انني الصحيح فكرا ونضالا ، فلابحث عن اشكال واساليب لاقناع غيري ، ما دام يتحرك - رغم اختلافي معه ، واختلافه معي - في اطار هدف مشترك او متقارب . فلابحث عن هذا لا بالفكر المجرد وحده ، بل بالنضال المشترك في مواجهة المشاكل ، وما اكثرها في مجتمعاتنا العربية .

نضال مشترك ، من اجل مزيد من الوحدة والبلورة الفكرية ، نترفع بالمزيد من الانتصار النضالي .

هناك مثل شعبي صعيدي يقول « الحنك ما بيكسر حنك » اي باختصار ، حوار الافواه ، وحوار الافكار المجردة ، لا يقنع احدا ولا يحسم قضية . ولكن الحوار خلال العمل الواقعي المشترك ، في اي

مستوى من مستوياته ، كفيل بأن ينمي الافكار الصحيحة ، ويقنع بها ، ويكسب لها ارضا جماهيرية ، وارضا نضالية .

الاتفاق حول الحد الادنى من الافكار والاهداف المشتركة ، وخوض المعارك العملية من اجل تحقيقها ، هو السبيل لبلورة فكر عربي يساري نضالي موحد .

ليس حلا وسطا ، ليس برجماتية ، ولكنه ايمان بنضالية الفكرة النظرية الصائبة ، والثقة في قدرتها بالعمل النشط على الانتصار .

حقا ، هناك من يرفضون العمل الثوري المشترك ، احساسا منهم بعجز افكارهم عن التصدي لمشاكل الواقع ، وحرصا على سلطة التعالي والتفرد مهما كانت جوفاء عاجزة .

حتى هؤلاء ، لا ينبغي ان يكون الصراع معهم صراعا ذاتيا ، يكتفي بتحليل نفسياتهم ونواياهم ، بل يكون الصراع معهم ، تخطيطا ذكيا بالمواقف العملية ، والفضح الفكري والادراك الموضوعي لقوانين الواقع، وتنمية القدرة الذاتية للجماهير وحسن قيادتها وخدمتها .

عذرا .. لقد اطلت ، ولكن حسبي ان اقول ملخصا هذا كله ، بأن وحدة الفكر المناضل لا الفكر الثرثار ، والنجاح في اقامة سلطته الثورية ، هي الشرط الحاسم لتحقيق الثورة الثقافية الحقيقية في هذا البلد او ذاك من بلادنا العربية التي لم تتحقق فيها بعد سلطة ثورية .

اما بالنسبة للبلاد العربية التي تحققت فيها بالفعل سلطة ثورية او تقدمية بشكل عام وحيث تحقق فيها - بمستوى او بآخر - تغيير في الهياكل السياسية والاقتصادية للمجتمع ، فالغيت الملكية الفردية للوسائل الاساسية للانتاج ، وخططت للتنمية الاقتصادية واختارت لنفسها موقفا حاسما من الاستعمار والصهيونية والتخلف ، فان الثورة الثقافية فيها تتخذ بالضرورة بعدا متميزا .

ولسنا نستطيع ان ننكر ان تغيير الهياكل السياسية والاقتصادية في هذه البلاد ، قد غيرت - ولو بشكل تلقائي - جوانب من الهياكل الثقافية لمجتمعاتها ، من بعض التصورات العامة ، وبعض القيم السائدة ، وبعض العادات القديمة . التصورات والقيم والاذواق والعادات ، في مجتمع القرية المصرية اليوم ، غير التصورات والقيم والاذواق والعادات في مجتمع ما قبل الثورة . وكذلك الشأن في مجتمعات المؤسسات الصناعية والانتاجية والثقافية والسياسية بشكل عام . بل انعكس هذا في كثير من اوجه التشريع وفي بعض مظاهر السلوك الاجتماعي . ولكننا لا نستطيع ان ننكر ان بقايا التصورات والقيم والاذواق والعادات المتخلفة التي تنتسب الى مجتمع ما قبل الثورة ، ما تزال تتنفس وتعيش وتسيطر في القرية والمدينة على السواء ، وما تزال تمثل تخلفا في حركة التحول الثوري في المجتمع ، وخللا في الهياكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية عامة . ولسنا نعدو الصواب ان قلنا انها كانت مصدرا من مصادر هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ .

ولهذا تلح الضرورة على التعجيل بالثورة الثقافية في البلاد العربية التي تحققت فيها ثورة التحرر والتقدم ، دعما لهذه الثورة وتعميقا لها وتطويرا بل انجازا لاهدافها الجوهرية ... تحرير الانسان العربي واقعا وحياة وفكرا ووجدانا وسلوكا .

وليس ادل على مدى تخلف الثورة الثقافية في هذه البلاد من اننا عند الحديث عن مظاهر هذا التخلف ، نبدأ من جرح غائر في مجتمعاتها هو جرح الامية الابجدية . ما تزال الامية الابجدية في هذه المجتمعات تشكل نسبة ترتفع الى ٦٠٪ بل الى ٧٠٪ بل الى ٨٠٪ من سكان هذه البلاد المتحررة المتقدمة السلطة !

ومن هذا الجرح الغائر في جبين كل مثقف عربي ، نبدأ من اول السلم في مظاهر التخلف الثقافي ، لننتقل الى بقية المظاهر .

- ما تزال التصورات الغيبية والتواكلية والاسطورية وقيم الذاتية والنفعية واللامبالاة تسود في مستويات وقطاعات مختلفة من المجتمع ، لم تمسسها روح الفكر العلمي الموضوعي .

وما تزال التصورات والقيم والاذواق والعادات الاقطاعية والرأسمالية تعشش وتتنفس وتسود .

- ما يزال التعليم العام والتعليم الجامعي ، تسوده المفاهيم المتناقضة مع مفاهيم ، التحرر والتقدم . وما يزال للمدارس الرأسمالية بنظرياتها الظاهرة والخافية سلطان على الكتاب والنهج والاسلوب والمدرس ايضا .

- ما تزال وسائل الاتصال الجماهيري Mass Media من اذاعة وتليفزيون وسينما ومسرح ، ادوات لبث قيم التفسخ واللامبالاة والذاتية والخدر وروح المغامرة الفردية .

- ما تزال الكلمة المكتوبة ، والصورة المنشورة ، مركبا يحمل الى عقول الجماهير ووجداناتهم سموم الفكر الرجعي ، او دوار البلبلة والضياع .

- ما يزال الهيكل التشريعي السائد في هذه المجتمعات متخلفا عن احتياجات التقدم فيها ، متناقضا مع هياكلها السياسية والاقتصادية ، معرقلا لنموها .

- ما تزال للفكر الاستعماري الصريح او المتستر وما تزال لقيمه ، ابوابه ونوافذه ومنابره في مختلف المؤسسات العلمية والثقافية والاجتماعية عامة .

- ما يزال التمييع الفكري ، والجمود السلفي طرفين يتمزق بينهما الحاح الحاجة الى الوضوح الفكري والحسم النظري في كثير من القضايا الوطنية والاجتماعية والقوميه .

ما اريد ان اواصل احصاء مظاهر التخلف الثقافي في هذه المجتمعات ، الذي يتناقض ويتجانف مع احتياجات هياكلها السياسية والاقتصادية والاجتماعية عامة ، حسبي هذه الامثلة ، وحسبي التفصيل الدقيق العميق والتحليل القيم لها ، الذي قدمه الدكتور حسن حنفي في مقاله في العدد الماضي من « الآداب » .

الحقيقة ، انني كنت اتمنى ان يكون مدار الدراسات في العدد الماضي من الآداب حول هذه الظواهر ، تحليلا لها ، وتوجيها صائبا يستجيب لقاء ذلك العدد : « نحو ثورة ثقافية عربية » .

على اني اقول باختصار انه لا سبيل الى تحقيق ثورة ثقافية عربية في البلاد التي نجحت فيها الثورات التحررية والتقدمية ، ايا كان مستوى هذا النجاح ومداه وعمقه ، الا بالقضاء على الامية الابجدية، والامية الثقافية ، الا باجتثاث بقايا التصورات والقيم والاذواق والعادات المتخلفة التي تنتسب الى المجتمعات الاقطاعية والرأسمالية والاستعمارية ، والا باشاعة الفكر العلمي الموضوعي بين الجماهير ، وتثوير برامج الدراسة في التعليم العام والجامعي ، وتخطيط العمل الثقافي في الكتاب والسينما والمسرح ومختلف وسائل الاتصال الجماهيري تخطيطا واعيا ، ثم - وهذا امر بالغ الاهمية - اطلاق قوى العمل والمشاركة الديمقراطية لجماهير الشعب في مختلف مجالات النشاط السياسي والاجتماعي . فلا شيء مثل المشاركة الجماهيرية الديمقراطية سبيل للتثقيف الثوري والتغيير الثقافي الخلاق .

واصل اخيرا الى سؤال اخير . هل ثمة انفصال بين الثقافة الثورية في البلاد العربية التي ما تزال تناضل شعوبها من اجل سلطتها الثورية ، وبين الثورة الثقافية في البلاد العربية التي تحققت بها

سلطة ثورية . لا انفصال في الحقيقة .

قد يكون هناك انفصال في الشكل ، في الاسلوب ، في المدى ، في بعض الاهداف العملية المباشرة هنا وهناك . ولكن كل انتصار للفكر الثقافي الثوري ، او كل نجاح في تحقيق ثورة ثقافية .. هو انتصار للثورة العربية الشاملة .

فالعمل الثقافي الثوري ذو طبيعة ديناميكية ، لا تحده اسوار مكانية في وطننا العربي ، وانما يمتد بفاعليته عبر الاسوار والحدود والمستويات ، يتلاقى ويتعانق ويلهم ويدفع ويفعل .

ولكن هناك امور اخرى يمكن ان تتم بالتخطيط والتنظيم بين مختلف المثقفين الثوريين العرب رغم اختلاف الاوضاع الثورية العربية وتنوع المسؤوليات . هناك اشكال من العمل المشترك عبر الانظمة الاجتماعية المختلفة ، يمكن ان يتيح تنمية الثقافة الثورية من ناحية ، والثورة الثقافية من ناحية اخرى .

هناك مثلا امكانية التخطيط المشترك في مجال الكتاب العربي ، ما اشد التضارب في سوق الكتاب العربي ، لقد كاد الربح ان يكون محركه ودافعه ، تأليفا وترجمة ، دون مراعاة لضرورات ، او تخطيط لسد احتياجات . لماذا لا يتم بين دور النشر العربية التقدمية تخطيط في التأليف والترجمة ؟

ما اشد حاجة المكتبة العربية الى مثل هذه الخطة التي تتكاتف على تحقيقها دور النشر العربية ، والكفاءات الثقافية العربية ، وما اكثرها ، وما اغناها وما اخصبها واقدرها .

ما اشد حاجة المكتبة العربية الى خطة لتحقيق التراث العربي . فلا يترك لزحمة المتاجرة والمقامرة والاجتهاد الفردي ، بل يصبح محلا للتنقية والتصفية وحسن التوجيه فضلا عن التيسير للجماهير .

ما اكثر ما يقال عن امكانيات الاعباء الثقافية الثورية المشتركة ، التي يمكن ان يضطلع بها المثقفون الثوريون العرب ، لا في مجال الكتاب فحسب ، بل في مجال السينما والمسرح والتلفزيون والصحافة والموسيقى والفن التشكيلي دعما للثقافة الثورية والثورة الثقافية في الوطن العربي بملابساته المختلفة ، ووقوفا بحسم في وجه ثقافات التحلل والتفسخ والبلبلة ، والمساهمة في الثورة العربية فكرا ووجدانا .

هناك بغير شك جهود تتم جديرة بالتقدير ، ولكنها ما تزال مبعثرة مشتتة ، وهناك بغير شك صراعات وخلافات . ومن قال ان هناك نضالا بغير صراعات وخلافات . المهم ان نبحث عن افضل الاساليب وانجعها لتوحيد الجهود ، وتوجيه الصراعات ، لخدمة النضال الثوري العربي الموحد .

ولا ازعم هنا ، انني اضع برنامج عمل للمثقفين الثوريين العرب ، وانما اطرق ابوابا لعل بعضها مطروق بالفعل ، وان تكن الحاجة ملحة الى مزيد من التلاقي والتلاحم والتنسيق والتخطيط ، والعمل المشترك المنظم . ما احوجنا في هذه المرحلة الى ما يمكن ان نسميه بالفكر العلمي العملي ، الفكر النضالي ، الفكر المتلحم بالعمل ، بالجماهير ، المقتحم للمشاكل العملية ، لا المحلق فوق المشاكل يحلها — بل يزيدها تعقيدا — بلوك الكلمات الكبيرة المجردة المتعالية .

مرة اخرى .. عذرا لهذه الاطالة المسرفة فيما اردت ان يكون مجرد مدخل الى مناقشة العدد الماضي من « الآداب » عزائي ان هذا المدخل الذي طال قد يتيح لي تركيز المناقشة ووضوح منطقها العام .

★★★

سأقصر مناقشتي على مقالات هذا العدد ، رغم ما فيه من بعض صفحات من الابداع الشعري والقصصي ، غاية في الجودة والامتاع حقا .

واعترف في البداية انني لن اخوض في التفاصيل وانما سأكتفي بتلمس ما هو جوهري فحسب . وسأقسم المقالات اقساما ثلاثة :

الاول : هو القسم النظري الخالص الذي يتعرض لمضمون الثورة الثقافية ومنهجها ، ويضم مقالات الدكتور عصمت سيف الدولة ، والاستاذ محيي الدين صبحي ، والاستاذ مطاع صفدي والدكتور حسن حنفي والاستاذ جورج طرابيشي .

الثاني : هو القسم المتعلق بتناول التراث القديم الفكري والديني. ويضم مقالتي الاستاذ حسين مروة والدكتور محمد النويهي .

الثالث : هو القسم الذي يتناول الادب من شعر ورواية وقصة ومسرحية ، ويضم مقالات الاساتذة احسان عباس وسامي خشبة وفؤاد دواره وصبري حافظ ومحمد بركات ومحمد دكروب .

وابدأ بالقسم الاول : مقال الدكتور عصمت سيف الدولة او محاضرته بتعبير ادق ، هي امتداد مركز لوجهة نظر طالما عرضها في كتب سابقة له . اننا نتفق معه فيما تتضمنه من ايمان بوحدة استراتيجية الثورة العربية . ولكننا نختلف معه في السبيل العملي لانجاز هذه الاستراتيجية . ذلك انه باسم الوحدة القومية الشاملة كنضال وهدف ، يكاد يسد السبيل العملي دون انجازها ، بتبنيه مفهوما اطلاقيا مثاليا للفعل الثوري ، يدفع به فكريا وعمليا الى زقاق مقفل ، بل يدفع بالنضال الثوري تحت رايته الى نتائج مجهضة للهدف الثوري نفسه . ان دولة الوحدة عنده هي شرط النجاح في كل معركة عربية . بدونها يكاد يصبح كل انتصار عربي تحريري هزيمة قومية ! فالدولة العربية التي تحررت واستقلت ليست الا مجرد كيان يسد طريق الوحدة القومية الشاملة . وهكذا يصبح مفهوم الاستقلال عنده مرادفا لمفهوم العزلة الاقليمية . ويمتد هذا الى قضية النضال العربي الفلسطيني ، فيؤكد ان فلسطين لن تتحرر في غيبة دولة الوحدة ، بل يصل الى القول « بأنه لا يجوز ان نتنازل او نتراجع عن هدف الوحدة العربية من اجل النصر التكتيكي في اي معركة ولو كانت معركة تحرير فلسطين » ولهذا يعارض بشدة دعوة الثوار الفلسطينيين الى الدولة الديمقراطية تتعايش في ظلها الاديان الثلاثة ، وينتهي مقاله او محاضرته بما يشبه الدعوة الى القاء اليهود في البحر ، فضلا عما يتضمن مقاله من دعوة الى سن صراع لاسقاط دول الكيانات العربية المستقلة ، لا يميز بين دولة متحررة ، ودولة رجعية ! وهكذا ينحرف بنضالنا العربي الثوري ضد الاستعمار والصهيونية والرجعية الى ما يشبه الحرب بين الدول العربية تحت راية قومية ضيقة جامدة تشوبها نعرة عنصرية .

وليس ثمة خلاف حول وحدة استراتيجية الثورة العربية ، وهدفها التوحيدي القومي الشامل . ولكننا لن نستطيع ان نثب الحواجز لتحقيق الهدف التاريخي المنشود بضربة واحدة . وانما يتحقق هذا بالتحليل الموضوعي المحدد ، للظروف الموضوعية المحددة والمتنوعة ، والنضال المحدد والمتنوع في اطار الاستراتيجية الشاملة ، من اجل السيطرة على الظروف الموضوعية ، وانضاج الظروف الذاتية للواقع في اوضاعه المختلفة المتنوعة . ما اسهل لعبة الوثوب الفكري عبر الحواجز الموضوعية . ولكن ما اصعب الاعتراف بها والنضال الثوري للسيطرة على قوانينها والقضاء عليها .

ان الدول العربية المستقلة المتحررة المتقدمة ليست عقبات في طريق الوحدة بل خطوات — موضوعيا — في طريق الوحدة . وكل دعم وتعميق للتحرر والتقدم في بلد عربي ، هو انتصار لقضية الوحدة القومية الشاملة . وقيام الدولة الديمقراطية في فلسطين تحقيق لاخطر مرحلة ثورية في استراتيجية الثورة العربية الواحدة في طريق الوحدة القومية الشاملة . حقا ، ان معارك التحرر والتقدم في البلاد العربية لا تتم معزولة عن بعضها البعض ، ولا بالتناقض بين بعضها البعض ، بل شرط نجاحها وتقدمها ، هو وحدة النضال العربي .

التتمة على الصفحة — ٨١ —

مناقشة مقالات عدد «الآداب» الممتاز

الفن والنقد العقائدي

بقلم الدكتور عبد الحميد ابراهيم

الفن وجودا اسبق من النظريات والمدارس النقدية ، فهو ليس المدرسة الكلاسيكية او الرومانسية او الواقعية او التجريدية ، لانه يحتوي على كل هذه المدارس ويتجاوزها الى ماهيات قد تاتي بها مدارس اخرى لم يكشف المستقبل عنها بعد . فكل مدرسة تقدم «وجهة نظر» ليست هي الفن كله وانما هي زاوية منه تسهم مع الزوايا الاخرى في محاولة الاحاطة بهذا الشيء المتعالي ، الذي يتبدى لنا منه شيء وتتخفى منه اشياء .

فهو اذن تحديد للمطلق ان تحتكر مدرسة ما الفن لنفسها وتدعى ملكيته . فهي ترى انه لن يكون الا ذلك الشيء الذي يخدم غرضا معينا ويحقق رسالة معينة ، ان هذه نظرة نفعية لا تصدر عن احترام للفن كفاية، وانما تستخدمه كأداة لتحقيق غرض وينبغي لهذه الاداة ان تتحور حتى تحقق ما جعلت له ، فاذا كنا نطلب من النجار ان ينشىء فأسا بمواصفات معينة ولتحقيق غرض معين . ومن هنا ليس من قبيل التشبيهات المستظرفة ان يشبه لينين الفن بترس ومسمار لولبي في كل الماكينة الثورية وان يشبهه ماوتسي تونغ بسلاح فعال في الجهاز الثوري (١) . فعملية التشبيه منتزعة هنا من الفهم الاساسي لوظيفة الفن ، وهو فهم لا يختلف في جذوره الاصلية عما كان يتوقعه اصحاب القصائد والرسالات من الادب ، فكل الادب مرفوض الا ادب « الذين آمنوا وعملوا الصالحات » لانهم يقولون ما يفعلون ويخدمون القصيدة ويبشرون بها .

وهذا التصور يلتوي بالادب عن غايته ، ويضع سدا بين الاديب وبين التسمع لنداءات ذاته ، وهذا التسمع هو الاساس لاي عمل خالد، فمن غيره لا نحس بالتفرد والخصوصية والبصمات ونلتقي بنماذج متشابهة ومسطحة لا تختلف الا في الاسماء والازياء ، اما اللغة واما المشاعر واما العلاقات داخل العمل فهي نسخ مكررة وممسوخة . اننا بهذا نخنق احاسيس الفنان ونحكم على ابداعاته بالموت والشلل . تماما كما حدث لدكتور « زيفاجو » ـ بطل رواية باسترناك ـ فقد أحس بانه يختنق ويموت وقد حكم عليه بالمطاردة والغربة في مكان مهجور يحيط به الخراب من كل جانب . ان شخصيات الكاتب تحت هذا الفهم مساقة نحو هدف معين ومسيرة نحو مصيرها المحتوم . ومن هنا تفقد الحرية والحياة ، ونحس اننا امام نماذج ـ على الرغم من تشدقها بالحرية والعدالة ـ تكبل نفسها بعبودية داخلية ، وتحرم ذاتها من التلقائية والاستجابة للمنابع الاصيلة . هي مسكينة لانها لا تستطيع ان تكسر الدائرة الصلبة ، فكيف نتوقع منها الريادة واقتحام الطريق ، هذا مستحيل لان طريقها واضح اذ لا طريق غيره ، وكل وظيفتها ان تمهده بفأسها اكثر وان تزرع بيديها الاشجار على جانبيه . اما ان تسول لها نفسها اقتحام طريق آخر فهذا شذوذ لان التسول هنا ذاتية وخروج عن طريق الجماعة المرسوم ، يقول اوجين يونسكو : « وكتابة الادب كرسالة نوع من التزوير ، لان الكاتب في هذه الحالة يسوق الشخصيات نحو هدف محدد ويفرض عليها اتجاها معينا ، وهو يعرف مقدما مصيرها ، فيجرد بذلك شخصياته نفسها من حريتها ، كما يجرد قدرته الابداعية هي ايضا من حريتها » . (٢)

وهذا يحرم العمل الادبي من اشعاعاته المختلفة ويحدده في اشعاع واحد ، ان العمل الادبي ـ كما اعتقده ـ هو مجرد طرح لسؤال لا يملك الكاتب اجابة محددة ازاءه ، اذ ليس حتما ان تكون عنده اجابة حاسمة وانما هو شيء انشغل به واقلقه ، فهو يدعو القاريء ـ مجرد دعوة تقدم اساس على الثقة به والاعتراف بحريته ـ الى المساهمة معه والتعاون حتى يصلا الى حل ، وقد لا يصلان . ولكن هنا تبدو الثقة التامة بالقارىء وتحريم الوصاية على افكاره ، فالكاتب هنا لا يزعم لنفسه حق الافضلية ويقيم منها مرشدا للقارىء ، بل هو يطلب منه المساندة امام ما يؤرقه ، وهنا يبدو التعاون والجماعية بصورة اخرى بعيدة عن الاغراض التحكمية والنفعية . ان هنا شيئا يتجاوز الذاتية ويتجاوز الالتزام الجماعي بمفهومه الضيق ، لانه مركب من الاثنين ، فهو ايمان بذاتية القارىء ثم دعوة له للمشاركة ولان يقلق كما قلق هو وليحاولا ان يصلا معا الى نظرية ، بل ليس حتما الى نظرية ، فما اقسى النظريات في عالم الفن ، وليس حتما كذلك ان يصلا بل يكفيهما القلق والاحساس بثقل السؤال ، ومن هنا تتخذ مسائل ! الفنان والجمهور ـ والالتزام والمسؤولية ـ والروح الجماعية ـ والفن للفن ـ والفن للحياة ـ تتخذ مفهومات اخرى وتناقش من زاوية اكثر شمولا واقرب الى طبيعة الفن ، وسنجد ان هذه الزاوية تؤدي الى ان يكون الفن للحياة بصورة ما ، ولكن ليس عن طريق « دوجماطيقي » ، وانما هو عن طريق طبيعي يتفق ومفهوم الفن ، فالذي يخلقه هو فرد ويعيش بين افراد .

فليس الوظيفة الاساسية للادب هي اتحاد الانا بالآخرين كما يقول

١ ـ مقتطفات من اقوال الرئيس ماوتسي تونغ ص ٣١٩ .

٢ ـ مجلة الكاتب (عدد فبراير سنة ١٩٦٤) .

ارنست فيشر (٣) ، بل هي تنقية الانا وتطهيرها واجتثاث ما بها من نزعات فاسدة ، فاذا تم لها ذلك فانها تلقائيا تهفو الى الآخرين لا من خلال طقوس ونصوص ونظريات ، وانما بدافع الذات المطهرة . وهنا نجد ان اهم ما يصنعه الادب هو الحب والسلام والتناغم ، وهذه هي المحصلة النهائية لكل القراءات ولكل الفنون ، فماذا تعني الموسيقى بالنسبة لي سوى انها تفتح لي قلبا يسع العالم بكل خلافاته وتناقضاته ؟! هل استطيع ان اضع الموسيقى وفقا للتصور العقائدي كما وضع افلاطون الشعراء في نهاية الصف ! ان هنا التزاما من الموسيقى ولكن ليس بالصورة الضيقة لمفهوم الالتزام . ولكن المحصلة النهائية للادب العقائدي تعني – في احد وجهيها – العدوان والبغضاء لكل ما يخالف مذهبهم . فترى في نقدهم طابع العنف والعداء لجانب وطابع التهليل والتكبير للجانب المقابل . وهنا نجد الامر في تحليله النهائي يختلف في مؤداه عن المحصلة النهائية لعالم الفنون ، الذي يخلق بين متذوقيه وحدة من نوع معين ، ويطمح الى تحقيق عالمية من نوع جديد ، ليست هي المدينة الفاضلة كما فهمها الفارابي ، وليست هي المجتمع الشيوعي كما فهمه ماركس . وانما هي اقرب الى ما يسميه كانت « مدينة الغايات » (٤) التي تقوم على التناسق بين الارادات الخيرة . فمهما تشدقت العقائدية الجامدة بحب الانسانية والاحساس بآلام الجموع فان هذا لا يخفي القسوة الضارية التي يجدها القارىء بين السطور ، ان الشعور بالكراهية لا يصلح نقطة للاصلاح ولا اساسا لبناء مدينة فاضلة ، وهنا تفهم معنى الصيحة التي قالها « كاليايف » في مسرحيته « العادلون » لالبير كامي ! « لن اقوم بصفع اخوتي من اجل مدينة بعيدة لست واثقا من وجودها » . (٥)

والفن ليس شيئا محددا يمكن ان تطبق عليه الافكار السياسية بل هو يخضع لنزوة الالهام . وهي عملية معقدة اختلفت حول تفسيرها الآراء ، ولم تصل الى نتيجة الا تأكيد ذلك المصدر الغامض للالهام والذي يخضع لظروف ذاتية وبيئية وجنسية تختلف من فنان الى فنان . فمن قبيل التعسف الصارم ان نطالب الفنان بالتزامات سياسية يدخلها التغيير بالحذف والاضافة والتحوير ، وان نعرض عليه الابداع من خلال خط معين قد يحجب عنه تداخل الالوان وامتزاج الخطوط ، يقول اراجون « ان مناقشة قيم الفن يجب ان تتم بأسلوب آخر غير اسلوب الحروب الاهلية وغير الاهلية » . واراجون يقول هذا بصدد الاشادة بمنهج « جارودي » في كتابه « واقعية بلا ضفاف » ، ذلك المنهج الذي طرق مناطق كانت محرمة من قبل على العقائديين ، وجعل مدلول الفن يتسع ، فلم تعد الواقعية هي ذلك الجمود الحرفي ، بل هي – كما يقول جارودي – « الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار » (٦) . ومن هذا المنطلق قام بدراسة عن بيكاسو وسان جون بيرس وكافكا ، لا من خلال القوالب المصطلحة عن العلاقة الجدلية بين الفن والاحوال السياسية ، بل من خلال منطق الفن نفسه ، فهو مثلا يقول : « وعلى نفس النمط سيكون من الخطأ تقديم تفسير اجتماعي لبيكاسو عن طريق الفوضوية والصوفية الاسبانية والتحلل المعنوي المميز لمرحلة الامبريالية وظروف السوق الرأسمالية ... لكي نستنتج من كل ذلك ان فنه متدهور لانه يكشف عن وجه البورجوازية المتدهورة » .(٧)

لا ينبغي اذن ان نخلط بين الاشياء ، فاذا كنا نتقبل من السياسي او الزعيم هذا المفهوم العقائدي ، فهذا امر يستقيم مع مفهومه وغايته ، فموقف عمر بن الخطاب من الشعراء وموقف لينين او ماوتسي تونغ من الفن موقف منطقي مع نفسه ومع اهدافه . ولكن ان نجعل من السياسي فناننا فهذا هو اللامنطق الذي يسيء الى كل من الفنان والسياسي . فكل منهما ينظر من زاوية تلون المنظور بلونها ، فالسياسي دائما ملتصق بواقعه وبالمسائل الجزئية ولا يجد حلا لمشكلاته الا من خلال الناس ، وهو مرحلي مرتبط بظروف تاريخية معينة وبمسائل حياتية تختلف من عصر الى عصر ومن مجتمع الى مجتمع ، ان عنصر الزمن يمثل بعدا اساسيا في مفاهيمه ، فالسياسي الذي يعد متقدما في عصره القديم تتحول مفاهيمه مع الزمن الى اشياء ضد الزمن ، والليبرالي او الراديكالي او الطوباوي يعد – مع نظرياتهم الاصلاحية – رجعيا في نظر الاشتراكية العلمية ، بل ربما كان هذا من حتمية الحياة وتطورها التي تشيخ فيها الآراء والمبادىء كما يشيخ البشر ، فكم من ثورة او حركة اجتماعية كانت في عصرها حركة تقدمية يلتف حولها الجمهور وتؤثر في العالم وتنادي بمبادىء تقدمية ، ثم شاخت مع الزمن وتحولت الى طقوس وكهنوتية تقف امام المد الثوري الجديد .

اما الفنان – بمفهومه الواسع الذي يتخطى العقائدية – فهو يحطم الزمن ويصعد فوقه ، فما تزال آثار الاغريق او شعر العذريين ، او اناشيد الانسان الاول ، تسبح فوق الزمن لتلمس شيئا في نفوسنا جوهريا وخالدا . ان الفنان لا يتخذ الزمن بعدا في مفاهيمه لانه يعانق الجوهر انه كالصوفي في لحظة الاستشراق . ان نظرته تختلف عن نظرة السياسي كما تختلف نظرة اهل الباطن عن نظرة اهل الظاهر امام النصوص الدينية . ان السياسي اذا كان يدرك في الدرجة الاولى – القصور الذي يحيط بمجتمع يعيشه وفي عصر يحياه ويحاول ان يغير من هذا القصور ويدعو الجمهور الى تغييره ، فان الفنان في الدرجة الاولى يدرك القصور الكوني ، القصور الذي يتخطى المجتمعات الى الحقائق الكلية ، التي يشترك فيها الانسان في مصر مع الانسان في الصين مع الانسان في فرنسا ، ويشترك فيها انسان الاغريق مع انسان العرب مع الانسان الاول مع الانسان الحديث . الحقائق التي تتخطى الحدود وتقيم وحدة وهي الركائز التي يعتمد عليها اصحاب الدعوة الى الحكومة العالمية . ان العلاقة بين السياسي والفنان هي علاقة الجزء بالكل ، هي كالعلاقة بين هندسة انيشتاين وهندسة اقليدس ، فالاخيرة مرتبطة بسطح الارض اما الاولى فهي مرتبطة بالعالم الكوني ، وان كانت الاولى لم تلغ الاخيرة الا ان العمل بها محدود بعالم الارض لتبسيط الامور ، اما ساعة الانتقال الى العالم الكوني ، عالم العلاقات الكبرى والمركبة فلا يجدي حينئذ سوى العمل بنظريات انيشتاين .

ان الناقد الملتزم بالمنظور العقائدي يفرض على نفسه مسبقا الا يتركها تتذبذب مع اشعاعات العمل الفني فيستقبلها بحساسية تؤدي الى اكتناه العمل والبوح بأسراره ، وانما يبحث عن حاجات معينة ، قد لا تكون في صلب العملية الفنية ولكنها نهمه وجودا ، وهذا سيؤدي حتما الى المساس بملكة التذوق عنده ، ان ارنست فيشر في كتابه « الاشتراكية والفن » يرفض من خلال هذا المنهج كل المدارس الادبية ما عدا « مدرسة الواقعية الاشتراكية » ، فهو يستعرض سريعا الرومانسية والفن الشعبي والانطباعية والطبيعية والغربة والعدمية والرمزية والشعبية ، ولا يتعاطف مع اي منها ، لانها اما هي فن بورجوازي او سلبي او انحلالي او متهافت او يؤدي الى طريق مسدود او الى فراغ وعدم او قدري او عبثي او رجعي او يائس . ثم وكأنه قد احس بهذا التزمت يقوم بعملية مصالحه فيدعي ان الالتزام هنا التزام بموقف وليس التزاما بشكل محدد في الفن وان الاديب المنطلق من هذا الموقف يمكنه ان يفيد من كل الاشكال السابقة . وهنا يقع في عملية الفصل التعسفي بين عناصر العمل الفني . انه من الاكيد ان الموقف يفرض نفسه على الشكل وان وجهة النظر الاساسية تؤثر حتى في مفردات اللغة . فكيف نحل مثلا المعادلة الصعبة اذا احس فنان

---

٣ – الاشتراكية والفن ص ٢٦ (كتاب الهلال – عدد يونيه سنة ١٩٦٦) .

٤ – ما الادب لسارتر ص ٣٠١ (ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال)

٥ – العادلون ص ٩٧ (سلسلة مسرحيات عالمية – عدد يونيه سنة ١٩٦٥) .

٦ – واقعية بلا ضفاف ص ٢٥٦ (دار الكاتب العربي – ١٩٦٨) .

٧ – المرجع السابق ص ٢٣٠ .

ـ وهذا ممكن ـ بشعور جارف للتعبير عن الغربة ثم نطلب منه ان يعبر من خلال موقف يتبنى نظرية ضد الغربة تؤمن بالصراع وبالقوة الناشئة وبالتغيير الحتمي وتتنبأ بالمستقبل (التنبؤ بالمستقبل يدخل في صلب الواقعية الاشتراكية وينمم نظريتها العلمية) ؟. كيف يمكن التوفيق بين تداعيات ومفردات عن القرف والاشمئزاز والغثيان واللامبالاة والشعور بالاختناق التي تفرض نفسها اذا ما استجاب الفنان لشعوره الجارف والممكن ، وبين مفردات عن الصراع وقيمة الكفاح وحب الحياة والعمل والتفاؤل والاقبال على الحياة اذا ما استجاب الكاتب للموقف الذي يجب أن ينطلق منه اساسا ؟ انه اذا اختار هذه المفردات الاخيرة فحتما سيكون مزورا لشعوره ولا يصدر عن الصدق الحقيقي ، اما اذا اختار المفردات الاولى فان ادبه حتما ينتهي به الى طريق مسدود . ان وظيفة الالفن عملية معقدة ولكنها اسمى من ان تكون اداة في يد الدعاة والمصلحين .

ان اجهزة الاعلام والدعاية قد تطورت بحيث اصبح من الممكن ان تؤدي هذه الوظيفة بصورة اكثر فعالية من الفن الذي لا يستطيع ان يتغلب عليها لانه يصارعها في غير ميدانه . ان الفن قبل اي غرض آخر يرتبط بمنطقة الشعور بالجمال الذي دفع العائلات البورجوازية الى تشجيع المصورين واقتناء لوحاتهم ودفع الانسان الاول الى ان يزين كهفه بالرسوم من قبل ان يعرف شيئا عن النضال وحتمية التاريخ . ان المقياس الجمالي هو الذي ينبغي ان يسود ، اما العناصر الاخرى التي تتطلبها المذاهب الفلسفية او السياسية او حتى المدارس الادبية فلا ننظر اليها الا داخل ذلك الاطار . وان بايرون وبودلير وزولا وكافكا وبيكيت وجرييه وغيرهم من الاسماء التي تمثل الاتجاهات التي انتهت الى طريق مسدود عند فيشر ، لا تقل ـ ان لم تزد ـ اهمية في عالم الادب عن جوركي وبرخت وماياكوفسكي وايلوار وماكارنكو وشولوخوف ، لان المقياس هنا هو مقياس الجمال لا مقياس الموقف السياسي ، والمقياس الاخير يرفض كل ما عداه ، اما المقياس الجمالي فهو يرفض ما عدا الجميل ويؤمن بأن هناك مستويات في الجمال ، فما يرضي زيدا قد لا يرضي عمرا ولكن الذي لا يرضي عمرا لا يصح ان نرفضه لانه يرضي زيدا ، بعكس المقياس الاخير فهو يرفض ما لا يرضى عمرا لانه ادب رجعي ويؤدي الى طريق مسدود .

وقد سادت حياتنا الادبية هنا في مصر موجة صارمة وعارمة من النقد تنظر من خلال هذا المنظور العقائدي . وخطورة هذه الموجة ـ سواء كانت عن اقتناع أو مجاراة ـ انها قد تفسد المعايير الادبية وتنقل عالم السياسة الى عالم الفكر ، وبذلك يمكن ان تخنق البراعم القليلة التي تتفتح في حياتنا الادبية والتي تستجيب فقط لشعور جارف يدفعها الى ان تنقل تجربتها الى الآخرين ، ويمكن ايضا ان تحجر على الاعمال التجريبية والطليعية . ان الادب عندنا لم يزدهر على يد العقائديين . فالمعالم الادبية لم تكن من صنع الاخوان المسلمين من ناحية ولا من صنع الشيوعيين من الناحية المقابلة ، وانما تمثلت في طه حسين والعقاد والمازني وتوفيق الحكيم ويحيى حقي ونجيب محفوظ ويوسف الشاروني وصلاح عبد الصبور وغيرهم ممن يصدرون اولا وقبل كل شيء عن احساس فني ، ان الفنان لا يلتزم الا بالتقدم وليس حتما ان يتصور التقدم من خلال قوالب الآخرين بل من خلال منظوره الشخصي الذي يختلف من فنان الى فنان ، وبذلك لا نرفض منظور كافكا ولا سارتر ولا كامي ولا باسترناك ولا جرييه وكذلك لا نرفض منظور دستويفسكي ولا شولوخوف ولا برخت ولا اراجون لان كل هؤلاء مع حركة التاريخ بمفهومها الواسع الذي يعني التحول والتقدم .

وذلكم مقدمة لما اود ان اركز عليه ، فكل المقالات النقدية التي تضمنها العدد الممتاز من مجلة « الآداب » (مايو سنة ١٩٧٠) ، مثل « الواقعية والثورة الثقافية في الرواية العربية الحديثة » و « اصابع حزيران والادب الثوري » و « الفنان الثوري » و « الاقصوصة العربية والثورة » و « الشعر والثورة » ـ كل هذه المقالات نظرت الى الفن من خلال هذا المنظور فقط ، وتناست العوامل الاخرى التي تدخل في العملية الابداعية ، ان الفن كالحياة شيء مركب وتحليله الى جزء واحد ضد النظرة العلمية وضد النظرة الفنية في آن . تماما كما لو عرفت انسانا ما بأنه فدائي فقط ، وتناسيت انه زوج وانه أب وان له عواطفه وعلاقاته وله طموحه ومشاغله ، فليس من العلمية في شيء ان يكون الفن هو ذلك الذي لا يحتوي الا على وجهة نظر معينة ، وليس من الفنية في شيء أن يكون ما عدا ذلك خارجا عن دائرة الفن . ان الثورة في هذه المقالات قد فهمت على اساس سياسي ، فالادب الثائر من وجهة نظرهم هو الذي يحتوي على النضال والمطالبة بالحقوق والدفاع عن القضية العربية ، وهذا شيء جميل ومهم وخصوصا في مرحلتنا الحالية ، ولكنه ليس هو كل شيء وخصوصا ان التركيز عليه قد يؤدي الى يبوسة التجارب الطليعية ، ان سياسة « دع مائة زهرة تتفتح ومائة مدرسة فكرية تتبارى » هي التي ينبغي ان تسود في حياتنا الادبية ، وبذلك يمكن ان نتحدث عن الثورة في « تكنيك » العمل الفني جنبا الى جنب مع تلك الثورة في المضامين . ولكن اين الحديث في تلك المقالات عن الثورات التكنيكية التي هي اقرب الى طبيعة الفن وعن نوع الاشكال الادبية وجدتها ؟ ان مغامرات الفنان في هذه الاجواء تحتاج كذلك الى بنيان نفسي ثائر يرتاد ويقود ولا يعبأ بالمعارضين وخصوصا اذا كانوا من جمهور المحافظين . وكل الثورات الثقافية التي تعتبر علامة في تاريخ الادب العربي كانت تقوم اساسا على التغيير الشكلي وعلى العنصر الفني . فنحن لا نذكر البارودي في عالم الفن من اجل حماسياته ، ولا شوقي من اجل وطنياته ، ولا العقاد من اجل موقفه ضد الملك ، ولا الدكتور هيكل من اجل موقفه الحزبي ، وانما نذكر البارودي لانه اعاد للقصيدة رونقها القديم ونذكر شوقي من أجل مسرحه الشعري ، ونذكر العقاد من اجل نظريته عن الوحدة العضوية ، ونذكر هيكل من أجل قصته « زينب » .

بل يخيل لي ان هذه المقالات في مجلة الآداب لم تقدر التجارب الطليعية الشكلية حق قدرها ، فالاستاذ سامي خشبة في مقاله عن « الواقعية والثورة الثقافية » يهاجم تجارب الغربة والعبث واللاانتماء بتلك الحجة التقليدية وهي انها لا تتفق وواقعنا ، وهي الحجة نفسها التي استخدمها المحافظون في اوائل هذا القرن حين ظهرت تباشير القصة ، فقد قالوا انها نبات غربي يتحدث عن الحب وعن العلاقات الجنسية ورأوا في المقامات في دعوتها المباشرة الى الخلق القويم ونقدها لعيوب الواقع اكثر ملاءمة لواقعنا ولتطورنا الادبي . بل ان الاستاذ محمد دكروب في مقاله عن « الشعر والثورة » يهاجم بصراحة الثورة في الشكل وفي نظام اللغة ولا يرى لها من اهمية الا اذا ارتبطت بالجمهور . واي جمهور ! هو ذلك الجمهور الفعلي الآني وليس الجمهور المحتمل بعد خمسين سنة مثلا، وبذلك نحرم الفن من المغامرة والتجديد، وهذا المفهوم لو ساد حياتنا الادبية في اوائل النهضة لما كنا رأينا هذه الاعمال الفنية التي نعتز بها سواء في القصة او المسرح او الشعر .

ان هذه المقالات في مجلة « الآداب » لم تفهم شعار « نحو ثورة ثقافية » الا من خلال هذا المفهوم ، وكان اولى بها ان تتحرى وهي تقترب من منطقة الفن التي تختلط فيها الظلال بالاضواء والفردية بالجماعية والروحية بالمادية . هي منطقة لا يمكن استيعابها من خلال مصطلحات محددة لانها من الممكن ان تمتص كل هذه المصطلحات وتتجاوزها . بل قد ثبت لنا قصور هذه المصطلحات وتضاربها حين تصر على التمسك بحرفية العقائدية ، ان الاستاذ سامي خشبة في مقاله هذا لا يرضى عن المرحلة الجديدة في روايات نجيب محفوظ لانها تنفصل عن الواقع ويفضل عليها مرحلته الواقعية السابقة . ومن قبله وفي اوائل الخمسينيات نقد الدكتور عبد العظيم انيس هذه المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ ـ لم تكن المرحلة الجديدة قد ظهرت ـ لانها تقدم المجتمع في حالته « الاستاتيكية » الجامدة التي لا تنتبه لقوى التغيير

والانفصال ، وهكذا نجد هذه النظرة بمفاهيمها الجاهزة هنا وهناك ترجع بنا الى الوراء حتى تصل الى منطقة الصفر ، فالاستاذ خشبة يرفض المرحلة الجديدة التي يعتبرها نجيب محفوظ نفسه تطورا له اهميته بعد ان استنفد كل معطيات المرحلة الواقعية ، ويفضل عليها المرحلة الواقعية ، التي رفضها من قبله الدكتور عبد العظيم وفضل عليها قصة « الارض » لعبد الرحمن الشرقاوي لانها ذات طابع ديناميكي مع انها في نظري تقوم على تزوير الواقع وتقديم القرية المصرية في صورة بعيدة عن الصدق الواقعي الذي قد توافر بأمانة في روايات نجيب محفوظ الواقعية . وهكذا نجد نجيب محفوظ الذي لا يزال قمة الرواية العربية يرتد الى منطقة الصفر – طبقا لهذه المواصفات في النقد – سواء فيما قدمه من قبل او يقدمه الآن . ويواصل الاستاذ سامي خشبة نقده للمرحلة الجديدة عند نجيب محفوظ فيطبق عليها مقاييس الروايات الواقعية « بمعنى انها تتصدى لاكتشاف جوانب مختلفة من الحياة الواقعية في بلد عربي بعينه هو مصر » على حد قوله . وحتما يدينها – وطبقا لهذه المقاييس – لانها لم تستطع ان تستحضر الواقع بابعاده المكانية والزمانية ، بمفرداته وآثار تاريخه ، ولا ان تجعل من تلك الابعاد بطاقة ثقافية وفنية يستند اليها العمل » على حد قوله ايضا . وبذلك نرى المقاييس يمكن ان تطبق هنا وهناك وكأنه لا خصوصية للعمل الفني. ان لغة النقد يجب ان تختلف لا من مرحلة الى مرحلة ولا من فنان الى فنان فقط ، بل ومن عمل الى عمل كذلك ، فلست ابعد اذا قلت ان لكل عمل نقده وطريقته في النقد ، فنقد رواية « زقاق المدق » يجب ان يختلف عن نقد رواية « ثرثرة فوق النيل » في استخدام المفردات وفي استبطان العمل والتنبه لمساره وخصوصيته . ان العمل الفني كائن حي له وجوده وقوانينه والناقد الفنان هو الذي يستطيع ان يتعايش مع هذا الوجود ويدرك مسارات هذه الكينونة . ان الفنان ليس شيئا ماديا كثيفا بل هو موجود في موقف يختلف من عمل الى عمل . والنقد ليس كالمنجزات الحضارية المادية المستوردة التي تفقد صفة المكانية وتكون هي هي في أي مكان ، بل هو شيء مكاني كالماء يتلون بلون انائه وداخل هذه المكانية توجد التغيرات الفردية ويكون المجال للابداع الشخصي . بل ان بعض الاشياء المادية تتشكل كذلك اذا ما انتقلت ، فالبدلة على جسم المصري غيرها على جسم الامريكي ، انها على المصري تتخذ هيئة رجل ربعه متضخم الاطراف يمشي بحرية ويخب بطلاقة . وبذلك ندرك خطورة تطبيق المقاييس هنا وهناك ، ونرى اهمية ان يكون لكل عمل نقده ولغته واهمية الناقد الفنان الذي يقلب الاحكام الجمالية على كل ما عداها .

اما الدكتور احسان عباس في مقاله « اصابع حزيران والادب الثوري » ، فهو يضيق بأبيات للبياتي لانها تثير القتامة والحزن ويفضل عليها ابياتا لتوفيق زياد لانه يدعو الى الصلابة والتماسك . والعاطفة السياسية وحدها هي التي تتدخل في هذا الحكم . نعم ، كلنا يحب شعراء فلسطين ويعتز بادب المقاومة ، ولكن فلنرحمهم من هذا الحب العكسي الذي هو مؤلم لنفوسهم الناضجة فهم ليسوا اطفالا حتى نشجعهم على كل كلمة .. ان القيم الفنية هي التي يجب ان تسود في النهاية ، وان أي منظور فني سيدرك ما في ابيات البياتي من شاعرية وصدق ومرارة ، وان أي منظور قومي او سياسي سيهلل لما في ابيات زياد من مباشرة وهتافية ، انها كالاناشيد – في خفة وزنها وسرعتها ومباشرتها – التي تثير فينا الحماسة في معركتنا والصلابة . لا فرق هنا من حيث المبدأ بين نظرة الدكتور احسان الى وظيفة الشعر ونظرة ابن رشيق الذي يرى فيه « دفاعا عن الاحساب وذبا عن الاعراض » ، الا ان القيم السياسية هنا قد حلت محل القيم القبلية هناك .

والموقف نفسه يحدث هنا من الاستاذ ابراهيم فتحي في دراسته عن « اصوات جديدة في الشعر المعاصر » (٨) وهذا يؤكد ان النقد اذا الزم بمواصفات معينة يفقد خصوصيته ، وتكون احكامه متشابهة هنا وهناك وكأنها مكاييل نكتال بها شيئا في بيروت او في القاهرة ، فالاستاذ ابراهيم فتحي يرفض الحركة الجديدة في الشعر كلها لخلوها من الايجابية والرفض وتركيزها الى صورة الموت والغربة ولا يرضى الا عن نماذج فيها عبارات عمن يهز النخلة ويقتلع الاعشاب وعمن يخضب كفه الدم ويقطف الثمر وعمن يرمي في البحر ما اعطيناه قديما . وهذا النقد الذي يتبنى منهج كريستوفر كودويل كما يقول بعيد عن الفن والا لكان البيان الشيوعي او شعر المناسبات الوطنية اكثر فنية حتى من نماذجه المفضلة .

ان الكلمة الشعرية لا تقصد في ساعة الالهام لدلالاتها اللغوية او لانها معبر الى شيء آخر مهما كانت قيمته ، بل ان الشاعر يقصدها لذاتها ولعلاقاتها داخل الجملة التي هي عنده عالم مستقل يقف الشاعر دائما دونه لا يتعداه الى غيره . وبعد ذلك سنجد الشاعر بالضرورة ملتزما بقضايا العدالة والحرية لانها هي عالم الفن الذي لا يتنفس الا فيه ، ويوم ان تهدد هذه القضايا فان « القلم – كما يقول سارتر – يضطر الى التوقف ولا بد للكاتب آنذاك ان يحمل السلاح » لا دفاعا في هذه الحالة عن مصطلحات سياسية وانما دفاعا عن عالمه الفني الذي هو المبرر لوجوده . وسارتر الذي يعفي الشعر من أي التزام لا نجد مثيله في الاحساس بقضايا عصره ومقاومة كل ما يمس الحرية ويسيء الى جوهر الانسان سواء كان ذلك في اوروبا او آسيا او افريقيا .

٨ – مجلة « المجلة (عددي فبراير وابريل سنة ١٩٧٠) .

عبد الحميد ابراهيم
القاهرة

اغنيات للمقاومة الفلسطينية

ـ ١ ـ

الشجــرة

يذكرني غروب الشمس بالعقب الحديديه
تدق الباب بعد الباب ،
تبحث عن فدائيــه
هنـــا مــرّت
هنـــا عبـرت
وراء فلول دوريــه
فلسطينية عربية سمراء .. ثوريه

***

خذوها ايهــا الغرباء ،
للزنزانــة الرطبــه
فكلّ معالم الاشياء ، . . .
من ظل ومن شجر ومن تربه
وحتى كركرات المـاء ، . . .
والازهــار في الشرفه
مع الانسان كالاغصان ملتفــه
جدار السجن يعرفها
رتــاج البــاب يألفها
ظـلام الليــل ،
والشبــاك ،
والاحجار في الفرفــه ..

***

لقد كانت سجينتهم هنــا طفلــه
وكــان السجن بستانــا
تعرّش فوقه فلّه
وبــاب السجــن ،
كان الباب في ايامها شجره
ـ ورغم ارادة القتلــه ـ
نمت أغصانهــا
ونمت ضفائــر شعرهــا النضره !!
ستبقــى هــذه الشجــره
فكــل فتــون هــذي الارض ،
فــي الاوراق مستتره
وكــل سجينــة فــي السجن ،
فــي الأثمــار منتشــره
ستبقــى هــذه الشجــره
ستبقــى هــذه الشجــره

ـ ٢ ـ

الــى فدائــي شهيــد

أتسمع صوتي ينادي عليك
يغنّي اليـك
يـرف مــع الصبــح طيــرا
علــى مقلتيــك
وأنت هنـــاك وراء الحدود ،
يشدّ التراب على راحتيك . . .
هنــا الناس خلف خطــوط القتــال
وعبــر مسارح لهــو النضال
يبيعــون قلبــك صبــح مساء
ومشط الرصاص ،
وكــل الــرؤى
والمنــى
والـدمــاء
وتعلو الأناشيــد واللافتات ،
« ستبقــى فــداه
ستبقى فــداه » . . .
سئمت الحيــاة وراء الحياه
سئمت اصفرار الجباه
وكــل المبيعــات ، كــل الشراء
فهــلا جعلت ندائــي اليــك
وريــش جناحــي
ولــون جراحــي
مـدى فــي يديــك
وقلبي لنارك قنديلَ زيت
يلوّن فجــرك بيتــا فبيت . . .
رؤاك حــــراب
وقلبــك نـــار
تعيــد الحيــاة لأرض الخراب
فخــذنــي اليــك ،
ينابيع حب وشــدو انتصار ! ـ

سلافة حجاوي

قرأت العدد الماضي من «الآداب»



و



بقلم مطاع صفدي

النظرة الاولى الى ابحاث العدد الماضي ، وهو العدد الذي يلي العدد الممتاز « نحو ثورة ثقافية عربية » ، تعطي انطباعا اوليا بندرة البحث ، بمعناه الاصطلاحي . ولكن تصفح العدد يوقف القارىء على منعطفات كثيرة يغص بها العدد لا بالكم ، ولكن بالمشكلات التي تثيرها مقالات نقدية متزايدة . فالبحث اذن هنا هو النقد ، والعدد حافل بالاثارات النقدية المتنوعة .

ولاهمية الموضوعات التي يثيرها هذا النقد ، فان المراجعة تقتضي تقصي هذه الموضوعات ، والدخول اليها بموقف نقدي آخر .

ان اهميتها لا ترجع الى كونها ردودا متبادلة وآراء شخصية حول قضايا فكرية خطيرة ، ولكنها الاهمية الناشئة عن مطابقة هذا السجال الكثيف لمقاييس الثورة الثقافية ذاتها ، التي اطلقتها « الآداب » منذ عددها الممتاز .

والواضح ان « الآداب » شعرت بالطابع النقدي الخاص الذي يميز عددها الاخير ، فقدمت منذ صفحاتها الاولى ، ردين لادونيس وحليم بركات ، على نقد وجه اليهما سابقا .

وبالرغم من ان رد ادونيس يبدو اقرب الى المناقشة عن تعلة شخصية ، الا انه يثير مع ذلك مشكلة اساسية في تقنية القراءة والنقد بوجه عام .

انه يتوجه بعنوان شامل « ارجوكم ان تقرأوا قبل ان تنقدوا » ، وكأنه يسجل عيبا واقعيا في بيئة المثقفين الذين ، وبصورة عامة ، لا يقرأون الثقافة .! واكثر من هذا فان الناقدين لا يصبرون على استيعاب الموضوع الذي يودون تقييمه ، تحليله ودراسته . وسوف نشهد في هذا المقال مآثر كثيرة لهذا العيب المجيد ، لدى بعض كتاب العدد الماضي . أي ان ما يشكو منه ادونيس سيظل مستمرا كالكنيسة والجامع في عالم الاشياء . هذا الكلام لا يوجه الى الاستاذ دكروب ، ولكنه تعليق على المشكلة العامة التي يثير ادونيس رده الخاص من تحتها .

واذا كان ثمة ما يقال عن السجال بين ادونيس ودكروب ، من خلال هذا الرد فقط ، فهو ان دكروب قد اكتشف في مقال ادونيس جوا عاما من السلبية ضد التراث القديم ، من ناحية ، وموقفا مرتبطا بمواقف ادونيس القديمة في فصل ثورة الثقافة عن ثورة المجتمع . وبالرغم من ان ادونيس قد اعطى عبارات محددة جدا ، تنبىء عن رؤية مخالفة لما استشعره دكروب ، الا ان ذلك بدلا من ان ينفي اساسية الموقف ، فانه يحيل الى سجال آخر .

انه السجال ما بين فردية المفكر او الشاعر ، وما بين جماعية الحتمية الايديولوجية الصارمة . فالمبدع يبحث عن صوته الخاص ، في حين ان الجماعية لا تريد ان تسمع الا صوت الكل ، أي صوت الواحد . ولذلك فان ادونيس يود ان يحفر اساسه الذاتي في ارض خاصة ، ويريد مع ذلك ان يكون اساسه ذلك جزءا من اساس الثورة العامة ، على ان يظل خاصا به مع ذلك . فهو يثقف موقفه الشعري ، وينقب عن دور الشاعر ضمن ثورية اللغة والمضمون . وهو ما زال يرفض ان يندمج في الظاهرات الشعرية .

وادونيس يصنف نفسه من بين الثوار الشعراء الذين يستلهمون حركة الثورة لا اوضاعها ، والذين يستبقون قضاياها السياسية الملحة بطرح الاسئلة الانسانية ، التي تتناول مستقبل التحول الثوري ذاته .

ولكن المشكلة في دفاع ادونيس ، ان الغموض قائم لا فيما يميزه بين الشعر الثوري الاشبه بالزي ، والشعر الثوري الحقيقي، ولكن فيما يميز شعره هو بخاصة. فهو امر لا جدال فيه ان لدينا نوعين من الشعر الثوري ، احدهما يتناول ادوات الفخر التقليدي بالفاظ جديدة ، والثاني يحاول ان يحفر على الاسس . واما شعر ادونيس ذاته ، فأين انتماؤه ؟

هذا السؤال لا يمكن الجواب عليه هنا ، وهو كذلك لا يضير ادونيس ذاته . والمهم ان يصير الامر كله الى القراءة اولا ثم النقد ، كما نادى هو نفسه .

والقراءة القديمة لشعر ادونيس هي التي ما زال لها التأثير على قراء ادونيس ونقاده ، ومن هنا آراء دكروب . والقراءة الجديدة لم تحصل بعد . ومن المسؤول عن ذلك ، ادونيس وشعره ، ام المثقفون ؟

وفي هذا الفصل كذلك يورد حليم بركات ردا على اشارات نقدية تناولت روايته « عودة الطائر الى البحر » . وهو يجد نفسه مقحما في سجال المعركة ضد التراث او معه ، كادونيس . ولذلك يعرض مفهومه للتراث من خلال تحديدات عامة ، لا يختلف معه احد حولها . غير ان المشكلة عند بركات ، كما هي عند ادونيس ، كامنة فيما يحسه القارىء من الجو العام الذي يندرج فيه انتاج هذين الكاتبين. فمن الغضب الكاسح الذي يجتاح كل شيء ، الى الالتزام بالثورة المطلقة ، ذلك هو الاحراج الذي لا يوضحه ما يكتبه ادونيس وبركات . وهو نفسه الذي يدعو الاستاذين عباس وخشبة ، في العدد الممتاز ، الى تناول النقد من زاوية الاستشعار العام ، وليس التحديد الدقيق . هذا فضلا عن ان الدكتور عباس قد التزم بالبحث حول المضمون وتقييمه في رواية الاستاذ بركات ، وكذلك فعل الاستاذ سامي خشبة ، حين اغفل الجانب الفني من هذه الرواية . واذا ما اهمل الفن في عمل فني ، اصبح كالمقال السياسي او الاجتماعي ، وعندئذ لا يكون للجهد الابداعي اي تأثير حي على المضمون . ويهضم بذلك حق الكاتب او المبدع .

نصل الآن الى ما يجب ان يكون دراسة تقييمية للعدد الممتاز ، فاذا بنا تحت العنوان العام « قرأت العدد الماضي من الآداب » نصطدم بعنوان يعتذر عن الاول : نظرة الى العدد الممتاز . ان ذلك يضعنا اذن على عتبة التوقع ، وهو ان كاتبي هذا الباب ، عبد الجليل حسن ، وجمال الشرقاوي ، « نظرا » الى العدد الماضي الممتاز ثم .. كتبا .

لقد تصدى عبد الجليل حسن خاصة الى مقال للدكتور عصمت سيف الدولة « الوحدة العربية ومعركة تحرير فلسطين » ومقالي

شخصيا عن المنهج في ثورة ثقافية عربية .

وفي مناقشة الناقد لموضوعات المقال الاول ، يشير ذلك السجال القديم الجديد دائما ، بين قطبين ، احدهما ما زال يتمسك بفكرة الثورة الاقليمية ، وينتمي الى نوع الماركسية التقليدية ، التي لا تزال تستريب بالوحدة العربية . والقطب الاخر ، وهو الذي يتابع تعلقه بثورية الوحدة كمدخل الى كل ثورية اخرى افقية وعمقية . وعلى الرغم من ان تطور الفكر الثوري منذ سنوات قد استطاع ان يتجاوز هذه الثنائية ، بين الوحدوية والتقدمية ، الا اننا ما زلنا نلمح باستمرار ، نوعا من التقهقر الى مواقف هذه الثنائية ، والعودة الى اقامة الحواجز بين الشعار القومي والشعار التقدمي .

والدكتور عصمت هو احد القلائل من الكتاب الذين ما زالوا ينافحون عن الموقف الوحدوي ، ويجددون تحليله بالنسبة لتحديات المرحلة الحاضرة ، وهو في ذلك لا تجرفه الموجات اللفظية ، ولا تفصله عن رؤية حتميات واقع الصراع اليومي بين الثورة العربية ، وعقباتها ، المتجسدة اليوم خاصة في الصراع مع الصهيونية والامبريالية ، والنزعة الاقليمية المتجددة العناوين ، من مرحلة الى مرحلة ، ومن منعطف الى منعطف .

ان الناقد ياخذ على الكاتب منطلق المقال ، ومختلف القضايا التي يطرحها ، ولا يرى في دعوته الى تاكيد النضال الوحدوي كسبيل اساسي لتحرير فلسطين ، الا خرافة ووهما ، وبحسب تعبيره ، فان هذا الكاتب هو من اصحاب اليوتوبيا .

وانه لامر عجيب حقا ان يصبح التاكيد على الوحدة العربية وهما وضلالا ، وعيشا خارج المرحلة التاريخية ، كما يقول عبد الجليل حسن . فما الذي حدث حقا ، حتى اصبحت قضية فلسطين تناقض قضية الوحدة العربية . وان العمل الثانية ما هو الا مزايدة وتهويم في العقائديات المجردة ، وخروج من التاريخ .. هكذا !

ان عبد الجليل حسن يقول في بداية نقده ، انه ما دامت لا توجد دولة وحدوية ، فانه لا فائدة من استخدام الوحدة في معركة تحرير فلسطين . وبالتالي فانه يتصور ان العرب بمكنهم ، في حالتهم الحاضرة ، تحرير فلسطين ! ولذلك فهو يعتبر كل الكلام الذي قاله الكاتب بالاستناد الى جميع تجارب الهزيمة السابقة ، حول تكرار الهزيمة بدون الوحدة ، او وحدة النضال على الاقل ، يعتبره رهانا على الهزائم في المستقبل . فهل لدى عبد الجليل حسن مستقبل آخر يدلنا عليه بدون حد معين على الاقل من حدود النضال الوحدوي ؟

واذا كنت فهمت ما كتبه الدكتور سيف الدولة ، فان الرجل ، كما اراده الناقد ، لم ينكر على شعب فلسطين حقه في النضال واسترجاع ارضه . ولكنه حذر من الايغال في بناء الاقليمية الفلسطينية ، في وقت تبدو فيه قضية هذا الشعب ، متحدة بمصير العرب اجمعين .

ونظرة الى ما يطرح في سوق العقائديات المتمركسة داخل صفوف المقاومة ، توضح وجود هذه النزعة الجديدة ، لاحياء الاقليمية الفلسطينية « التقدمية » وتسفيه وحدة النضال العربي لتحرير فلسطين ، واتهامه بالشوفينية ..

بل ان هنالك تصميما مدروسا لدى بعض فصائل المقاومة على برمجة النضال الفلسطيني التقدمي في الاتجاه الاقليمي ، تحت غطاء الماركسية طبعا ، التي اصبحت مرادفة للانفصالية والانقسامية ، وهي براء منها . ولقد عبر هذا التصميم عن نفسه ضمن سلسلة مشاريع مقترحة لقيام كيان فلسطيني يهودي ، غير شوفيني . ولعل الاخ عبد الجليل قد سمع ببعض هذه المشاريع ، ولعله يوافق عليها كذلك .

لست ارى الدكتور سيف الدولة وهميا او طوبائيا ، عندما يعرض امامنا سلسلة الوقائع التاريخية التي ما زلنا نعيش نتائجها . فهل ثمة

التتمة على الصفحة – ٨٤ –

القصائد

بقلم فوزي كريم

اللغة العربية ، والمفردة العربية ، لغة ، ومفردة صوتية ، بمعنى انها تملك طاقة استثنائية ، تضاف الى قابلية اللغة ، او المفردة كرمز من الرموز . واقول ، استثنائية ، لانها طاقة معزولة ،تستثنى عادة في استعمال اللغة ، كاداة ووسيلة (في النثر) ، ولكنها تضاف وتجيء طرفا هاما لا غنى عنه ، في عملية الابداع ، اي حين تشارك اللغة ، لا كاداة فحسب ، بل كغاية ايضا . ان هذه الخاصة ، قد عرفت بها اللغة العربية ، وتفردت بوضوح كعلامة فارقة ، في الشعر العربي القديم . حتى اتت – بتفردها – على القيم الادبية الاخرى ، واحالت ولفترة طويلة ، المقياس النقدي ، انها مهمة جمالية – زخرفية ، قاسية .

ولقد كان الشعر ، المقر الحساس الاوفر حظا ، في معايشة قابلية اللغة على الحركة (سلبا او ايجابا) . بحيث تنعكس عليه . دون تاجيل ، تلك التطورات والمقاييس ، والقيم الجمالية ، حتى وصل في مهمته تلك الى طرف مسدود ، لم يستطع ان يتجاوزه بنفس الطريقة الهادئة المترفة .

وجاء الشعر الجديد .

لا كمحاولة حيية مترددة ، بل بقناعة وبثقة وبمسؤولية ، تمثلت باصوات عديدة ، لها قيمتها التاريخية الهامة ، والذي حصل بعد ذلك ان ظاهرة الوصول الى طرف مسدود قد برزت تباشيرها على الورق ، حتى يتساءل القارىء اذا كان الشعر في ازمة حقيقية ، ام ان قابلية الانسان العربي بعد حزيران لم تعد تحتمل التحديق في الحروف الكئيبة هذه .

بالتاكيد ، لا نملك ان نميل الى واحد من هذين ، فالامر كما يبدو اكثر تعقيدا . بالرغم من ان التسليم عادة « بالازمة » اصبح يشير فينا حالة من القرف وعدم التماسك .

ان ظاهرة الوصول الى طرف مسدود ،جاءت سريعة هذه المرة، ففي الحين الذي تخطى الشعر العربي قرونا طويلة ليصل متعبا منهكا الى تخميسات الحلي ، وليحيل الطاقة « الجمالية » الى بدعة زخرفية ، لم يستطع الشعر الجديد الا ان يتعب ، عبر ربع قرن من الزمن فحسب – ليعيد ثانية – ولكن بشكل معكوس – لعبة « القابلية المتفردة » فقد تناسى ، في ثورته على « الزخرفية »،القيمة « الجمالية » ، ولقد حطم الثانية في تحطيمه الاولى . حتى احال المفردة الى اداة ، دون ان يلتفت الى قيمتها الابداعية كغاية ايضا .

ان الاضافة الرائعة للشعر الجديد تمثلت دون شك « بالرؤيا المعاصرة » للعالم ،« وبتشكيل » هذه الرؤيا ،في الطرق الفنية المطروحة ، والتي تمثلت بالبديل الموضوعي ، او الرمزي ، اوالاسطوري ..... الخ . ولا غنى لعملية « التشكيل » التي هي عملية لغويةفي النهاية ، عن الخاصة الصوتية للعربية .

ماذا نجد اليوم ؟

قصائد كثيرة دون شك ، ولكنها تتوقف في حدود استغلال اللغة كوسيلة ، بالرغم من الابهام بتقديم رؤيا متكاملة . لاننا نفهم تماما ان الشعر العربي عبر تخطيه وتطوره لا يمكن ان يتغافل عن الطاقة في المفردة كغاية ، ويكون في الوقت نفسه شعرا حقيقيا . معظم ما تقدمه « الآداب » لسنوات خلت حتى الان ، يؤكد هذهالظاهرة،

فماذا تعني الكلمة في هذا المقطع على سبيل المثال ، غير انها أداة نثرية للتوصيل لا اكثر :

فدوى يا المع نجمه

تتوهج عبر دم الشهداء

كلماتك لعنة

تنصب على هام الجبناء

كلماتك طلقة

تتغلغل في كبد الاعداء

كلماتك صرخة

كم أذكت سورة احرفها عزفا وفداء.

واين هو الحد الادنى من الجمع بين طاقة المفردة العربية ،وبين الرؤيا المعاصرة ؟ ان ما كتبه محمد النقدي ((الى فدوى طوقان)) لا يدفعني حتى الى التساؤل فيما اذا كان جادا في هذا ، وفيما اذا كان يضيق ، لو قابلت ابياته هذه ، بابيات تقليدية رثة ، وفيما اذا كان ثمة ما يستدعي اضافة هذا المقطع في الخاتمة ـ مثلا ـ

يا فدوى ، يا أخت الشعراء

يا فدوى لا يخرسك رصاص الاعداء

يا لحن الشهداء

قصيدة حسن فتح الباب ، تخضع لنفس الظاهرة ، فاللغة فيها مجموعة وسائل نثرية لا تنفع في شيء ، تستطيع ان تضع خلاصتها على الهامش . وتستطيع ايضا ان تقرأها دون ان تشعر بحاجة الى الحكم عليها ، فهي تنتمي الى ظاهرة الشعر الذي لا ينتظره القراء ، الشعر الذي يقال ويقال دون ان يطمع قائله بتخطيه ، انه شعر الرضى والقناعة، الشعر الذي يكتب من اطراف الشفة الباردة ، والذي يتمسك ما زال بمجد التفعيلة الواحدة ، وبالنصر على القافية العقيم . (ولعل هذا الوجه البارد السلفي المتطرف والسلبي في شعرنا الجديد هو العامل الاساس في خلق التيار المضاد المتطرف والسلبي ايضا ، الذي يدعو الى اغتيال اللغة واللعب المترف على انقاضها فليس من شك ان المواجهة المتواصلة لشبيهات هذه النصوص ،الباردة ، ولهذا التساهل الفاجع مع العملية الابداعية ، تسهل بدورها ضيقا مفاجئا يفجر رغبة حارة في التهديم ، وتعلقا ((بعدمية)) ادبية دون جذور .)

ان حسن فتح الباب حين لا يتردد في كتابة هذه الابيات التي يخاطب بها الاطفال الذين استشهدوا تحت وطأة القنابل الاسرائيلية في بحر البقر :

((ستموتون .. وتحيون ... وتنتصرون

في بضع سنين .. ويكبر كل الاطفال ويغدون نساء ورجالا

وستخلى لمدينتنا الطرقات ويعزف لحن العودة للابطال

وتحيون الشهداء

لا تأسوا ... فسنبقى أحياء ...))

لا يملك شاب في الطرف الاخر ان يتردد وبتحد يجده لائقا، في كتابة ((شعر جحيمي)) ، لا يكتفي بتوليد المعنى من الاصوات بل يولد منها مخالب واسنانا .

في قصيدة مي مظفر ((شيء بلا اسم)) ،نقع على ذلك الوجه السهل ، العائم ، والذي ينطلق من اطراف الشفة ، بالرغم من انك تتحسس دفئا هنا وهناك يتخفى وراء عجز الشكل ، حتى لتستطيع ان تقول بان هذه القصيدة لم تكتب بالوقت الذي كان يجب ان تكتب فيه . وكأن الشاعرة تحاول بتعنت بالغ القسوة ان تثير ـ بكتابة الكلمات ـ طرفا من مواطف باتت خامدة منذ زمن . انها تبدأ بهمس دافىء ((لا ادري كيف أحدد هذا الشيء المغموس ،في دم القلب ..)) ولكن الهمس سرعان ما يستحيل الى تكلف الهمس والى صخب .. والى كذب

((لو كل الاشياء تحرر

لو كل الافعال تبرر

لشكوت اليك جحيم القفز اليومي

ما بين الحب الرائع والغادي ... الخ))

وتنتظم قصيدة طارق عون الله في هذه القلادة غير البراقة ، لقد استثنيت قصيدة ممدوح عدوان ((الحرب تزهر اطفالا)) عن مجموع هذه القصائد بالرغم من انها القصيدة الثانية في العدد ، لان ممدوح له صوت خاص وجديد اولا ، ولان قصيدته هذه لا تنتمي الى صوته انتماء خالصا ، ثانيا ، فهي بالرغم من ((الشكلية)) التي يعتمدها في قصائده دائما : البيت الطويل ، الاعتماد على القافية العفوية ... الغنائية العربية .. وبالرغم من الموضوع الذي يعتمده دائما ايضا، تبدو هنا مجموعة من القصائد ، ان لم تكن قصيدة واحدة صغيرة، مكررة في سبعة مقاطع .وهي عظيمة القرب بحس القصيدة العمودية. فالمقاطع لا تكاد تنمو حتى تتهشم ، لا باستطرادات وتشعبات في الرموز والاشارات بل بتكرار عاطفة يفرغها الشاعر من طاقتها حتى تستحيل بعض المقاطع تحت ضغط الحاجة الى قوالب لا قيمة فعلية لها في بناء القصيدة ـ ولقد استعملت هنا كلمة بناء مجازا ـ لان القصيدة بالرغم من ان البديل المستخدم يبدأ في زاوية ليتسع حتى النهاية، تبقى مجرد مقاطع مستقلة ، غنائية ، شوهت بناءها الداخلي عناية الشاعر الشكلية .

تنمو القصيدة في البداية نموا رائعا . تتحدث ببطء عن الحرب التي طالت والتي ترعرعت على ضوضائها .. الحرب التي كانت لنا نهرا من الموت ، اخضعناه ـ بعد ان سددنا فيضه ثم لجمنا غضبه ـ الى جليدنا نحن : ان الصورة هنا تنمو الى ذروتها ((لقد جاءتنا الحرب ـ الطوفان من اجل تفجيرنا فاخمدناها)) .

في المقطع الثاني . يبدأ من جديد وينمو حتى نهايته .

((نحن والحرب عشيقان ..)) ، ويحول بينهم وبين هذه القوة المحفزة الخالقة المتمثلة في الحرب ، جدار الطغاة الذي يتابعهم باصرار :

((غير انا حينما سرنا اثرا يتبعنا هذا الجدار

وغضبنا

فهجمنا ، حينما فاض بنا اليأس ، وهدمنا الجدار ..

ومنذ المقطع الثالث تبدأ القصيدة تتهشم تحت وقع غنائية سائبة لا يشدها غير ((موضوع)) لا بديل فنيا له ، فهو يتحدث في مقطع عن الحياة المومس التي ترهلنا بها ،قبل الحرب، وعن الحرب التي اضفت عليها المعنى . وفي مقطع يتحدث عن البطولة ،في الشهادة وفي تدجين الموت .. الخ، دون ان تنتهي الى رؤيا متكاملة ، هي بالتأكيد احدى خصائص شعر ممدوح عدوان الذي قرأناه .

فوزي كريم

الصمت والحدود

أغنية تصعد في ريح الشمال
بالدم والحرائق
تعيد لي عينيك طفلتين
تعيد لي ثوبي الموشّى
بالحرائق
على مداد الضفتين
أتعرفين كم يعاني القلب
في ريح الشمال
مفتتا
يعبر الفام المدينة .. ؟
مطاردا
يجمعه الخوف على الذكرى
على كلّ الرموز المستكينة
وها أنا اعبر
مسلوبا من الحلم ،
ومن كل الاساطير الجديدة ،
عوالمي بوّابة
تفضي الى الصحراء ..
لا شيء يخيف ..
أنت ..
وهذا العالم المفتون
سيف وضحية
تمتدّ في بركة هذا الموت
حتى
تصبغ العالم دفقات النزيف ،
اليوم لا تحزن اشجار
ولا تبكي مباني حجرية ،
ولا تغير الشوارع العناوين
اذا مرّت
صفوف اللاجئين ..
أنت وهذا الجرح ..
من يبكي لحزن الميتين ..؟
كل النوافذ التي
تفتح في الصدر سماء
ترتدي اليوم وجوه الآخرين ،
وأنت يا حبي صليب فوقه
علّق كل الناس
أغماد الذنوب ..،
طفلة أمس
تفتح الدنيا لعينيها ،
ولم يبق لها تاريخها الا عباءة ،
لمن يغني عطر يافا
عابقا بالدم
لزجا تحت أقدام الشموس ..؟

والعالم الحاقد باب
خلعته النار
ملغيّ انا والله
واحتضار تاريخي وراءه ..

* * *

في التيه لا شيء يخيف ،
لا لون للدقائق ،
اذا تنقلت خطانا
من رصيف لرصيف ..،
لا جسم للحقائق
في زمن ،
يعتاد فيه الطفل نار الاشتباك ،
معرّض لونك للمحل
خطاك للشراك
معرّض جبينك النبيّ
ان يباع في الشوارع القديمة ،
وان تسوّى
تحت هذى الشمس آثار الجريمة ،
من يذكر الوطن ..؟
في التيه اوقدنا هوامشا على صحائف
الامثال
وما احتطبنا في الظلام من نقوش ،
ومن جلود ،
غيرّت الوانها الغربة والترحال ،
تفتحت ابوابنا
لا باب دون الريح والموت
ولا صوت لخيل الميتين ..
حطت قناديل السفاد ؟
لم نر الوطن ...
بعد قرون كانت الرحلة
من أرض لأرض
جملة بين السطور مستعارة ،
ووردة التحنان والرمز
هوامش ،
لا شيء بعد الكلمات المستعارة ،
الاّ يدّ
تغمد في الجرح سكاكينا
وبرق يشعل السهل
بمفتاح الشرارة ،
ناء هو الوطن ،
في كتب تعقل وجها واحدا
لعودة المطر ..

* * *

العابرون خلفوا
عند الحدود عتمة الشفق
والارض يعروها مخاض
مسكونة الرؤى
بابجدية الاشباح
والأرق ..
قالت هو المساء
حزن نقيّ
شفّ واستحال ثوبه
لكومة من الزجاج ،
واقبلت
تفتح صدري ثم تحشوه
بأزهار الزجاج ،
قالت هو الموت
سرير من دم
يولد من حلم
وسدّت خلفها سور الحدود ،
من اي غور تنبعين
يا ربى بيسان .. ؟
لعاشق يهتزّ كالخيط
على مشارف الحدود
كل الاغاني
ترفع الان بوجه الصاعقة ،
ويستعيد السرو
آثار المطارد
في لحظة
تبهت نار الصاعقة ،
والارض يعروها مخاض ..

* * *

اذكر في الطريق
كانت حزمة القصائد
زوّادة البعض
وكان الصمت زاد الآخرين
وحينما استراح ركبنا
بكينا اخوة الصمت
على كل الجمود المغلقة
عالقة أبدانهم
يلهو بها في الريح حبل المشنقة ،
اذكر بعدها
بأن آخر المقاطع التي كتبت
اغرقت
بالدم والرموز ،
وعدت اقرأ الكتابة

الكويت

محمد الاسعد

مرة اخرى! الثورة والشعر الثوري..

بقلم محمد دكروب

في مقال ادونيس ، المنشور في العدد الماضي من « الآداب » ، تأكيد جديد لما ذهبنا اليه ، في العدد الاسبق ، من « ان ادونيس يفهم الشعر الثوري مفصولا عن مهمات الحركة الثورية ، منعزلا عن حركة الواقع ، لا يطمح الى ممارسة التأثير في الجماهير والحركة الثورية » .. وانه « يضع امام الشاعر الثوري مهمات ثورية داخل الشعر نفسه ، وليس داخل وعي الجماهير . وانه يهدف الى تغيير الشعر ، لا الى اسهام الشعر في تغيير الواقع » .

لقد اكد ادونيس ، من جديد ، هذا المفهوم الانعزالي ، الفوقي ، للشعر الثوري ، من حيث اراد ان يثبت العكس . كما اكد ، كذلك ، التشويش الذي يعانيه مفهومه للذات وللموقف منه .

ونحاول هنا مناقشة افكار ادونيس (الجديدة - القديمة) حول هذه الموضوعات ، وغيرها ، جاهدين ان نتجنب المباراة حول « معرفة القراءة ، وكيفية القراءة » ، ودون ان نعمد الى ذلك التفريق اللفظي ، الاكاديمي ، بين ما يكتب على سبيل « الرد » وما يكتب على سبيل « الايضاح » ..فالمهم ، من خلال هذا النقاش ، ان نصل الى وضوح نظري حول العلاقة التفاعلية بين الشعر والثورة ، بشكل عام ، وبالتالي بين الثوري العربي والجماهير .

- ١ -

فيما يتعلق بالموقف من تراث الماضي ، يعاني مفهوم ادونيس التشويش ، والتردد ، والتناقض ، وعدم الوضوح النظري :

ففي العدد الثالث من « مواقف » (١٩٦٩) يحكم ادونيس بأننا ، كعرب ، نكون « نوارا خارج التاريخ ، حين نثور بقوة ماض اصبح عاجزا ، بثقافته كلها ، عن الاجابة عن مشكلاتنا » .. ولكنه ، في العدد الثالث من مجلة « الطريق » (١٩٧٠) ينفي هذا الاطلاق بقوله : « ان القول عني بانني انادي بالانفصال عن الماضي اطلاقا يتجاهل او يجهل الواقع » .. في حين كان يقول ، في العدد السادس من « مواقف » (١٩٧٠) « ان تأسيس عصر عربي جديد يفترض الانفصال كليا عن الماضي » ... ولكنه يعود فيصرح (في العدد الثالث ١٩٧٠ من مجلة « الطريق ») : « ان الماضي الذي ادينه هو ماضي السلبيات والجوانب الرجعية لا الماضي اطلاقا » .. وبعد قليل (في مجلة « الاحد » - ١٢ نيسان ١٩٧٠) يؤكد باصرار على انه « من المستحيل ان يكون الانسان ماضويا ومستقبليا في آن » .. ولكنه بعد اسبوع ، وفي مجلة «الاحد» نفسها ، (١٩ نيسان ١٩٧٠) يفسر كلام لينين حول وجود عناصر من الثقافة الدمقراطية في كل ثقافة قومية فيقول : « الثورة ليست تكرارا للماضي ، وليست احياء . انها تعيد النظر في الماضي ، فتأخذ منه عناصره الثورية ، وترفض كل ما يناهض الثورة او ينافضها » .. اما في العدد السابع من « مواقف » (١٩٧٠) فنراه يؤكد على ان « العالم الذي نرثه لا يمكن ان نبدع (او نثور) به . انه خارج الزمن وخارج التاريخ : خارج الحياة والنفس والحركة » ... ثم نراه في العدد الماضي من « الآداب » ينكر « ما يروجه عنه البعض » من انه يرفض الماضي كليا ، فيؤكد هذه المرة « ان رفض الماضي رفضا تاما عبارة متناقضة جوهريا ، عدا ان ذلك مستحيل » ...

لقد اوردنا هذه الاستشهادات كلها لا لنناقشها ، فقد ناقشنا بعضها سابقا ، بل لنصل من خلالها الى ايضاح ما يلي :

١ - ان مفهوم ادونيس حول الموقف من تراث الماضي هو مفهوم مشوش ، متناقض ، متردد ، وغير واضح نظريا .

٢ - اذا اراد الناقد ان يناقش رأيا ما لكاتب ما ، فليس ملزما بالضرورة ، كما يطلب منه ادونيس ، ان يقرأ جميع ما كتبه الكاتب في هذا الميدان ، رغم ان هذا مفيد بشكل عام . ذلك ان مناقشة رأي معين للكاتب في مسألة معينة ، شيء .. والتأريخ لتطور آراء الكاتب واعماله، حول هذه المسألة ، شيء آخر .. خصوصا اذا كانت اراء ومواقف هذا الكاتب تتغير باستمرار ، وتتناقض كذلك !. ولعل ادونيس يقرنا على ان آراءه ومواقفه الآن ليست تماما كما كانت عليه منذ عشر سنوات مثلا .. بل ان تفسيره الآن (في العدد الماضي من « الآداب » لموقف لينين ، وجعله سلبيا من شعر مياكوفسكي الجديد ، يختلف ، ولعله يتناقض ، مع التفسير الآخر الذي سبق ان قدمه في ندوة مع الكتاب السوفيات في العام الماضي لموقف لينين الايجابي من التجديد في الشعر والادب ...

٣ - ولعل ادونيس يوافقنا كذلك بان التغييرات التي اجراها في صياغة مفهومه للموقف من التراث - والتي عرضنا نماذج منها - قد اجراها بالضبط نتيجة النقد الذي وجه الى اطلاقاته الماضية في هذا الميدان .. وان تصحيح الخطأ ، في النظرية وفي الموقف ، هو دليل حركة وتطور ، وان الاعتراف بهذا لا يعد ، في عصرنا ، تراجعا ، او « سوء فهم » سابق - على حد تعبير ادونيس - بل هو موقف علمي وعلامة تفتح فكري صحي .

— ٢ —

يحاول ادونيس ان يفسر ما قرره سابقا من ان « الشاعر عامل من عمال الثورة ، لكنه يعمل باللغة ، اللغة اذن هـي اداته الثورية » .. فيقول ، في العدد الماضي من « الآداب » ما يلي :

« العامل عامل ، والشاعر شاعر ، والفلاح فلاح ، والعالم عالم ، ولكل ممارسته الثورية الخاصة . لكنهم جميعا وحدة داخل الحركة الثورية الواحدة . الشاعر يمارس ثوريته باللغة دون ان ننفي امكان ممارسته اياها بالعمل كذلك . والعامل يمارس ثوريته بالعمل ، دون ان ننفي امكان ممارسته اياها بالشعر كذلك » .

كلمات هذه الجملة يربطها منطق لفظي محكم .

ولكن ، سرعان ما تتكشف لنا شكلية هذا الترابط ، وتناقضه ، ولا علميته ، بمجرد ان نعمد الى « تفكيك بنيتها » ، وتحليلها على ضوء العلم وحركة الواقع الحي ، وردها الى اصلها سواء فـي فهم ادونيس الميكانيكي لحركة الواقع والثورة ، ام في فهمه المشوه خصوصا للصراع الطبقي .

« العامل عامل ، والشاعر شاعر .. ولكـل ممارسته الثورية الخاصة » !.. على ان ثورية العامل لا تحددها « الادوات » التي ينتجها. في حين ان « الادوات » التي ينتجها الشاعر ، كشاعر ، هي التي تلعب الدور الحاسم في تحديد ثورية الشاعر .

الادوات التي ينتجها العامل في المصنع ، تلبي حاجات نفعية يومية في الحياة العملية ، من ضمن علاقات انتاج معينة . فهي لا توجه الى وعي الجماهير ، بل تدخل في نظام علاقات الانتاج والاستثمار . امـا « الادوات » التي ينتجها الشاعر ، باللغة ، فمن المفروض انها تتوجـه الى الوعي ، لتغييره . فهي تؤدي دورا مزدوجا ، داخل وعي الجماهير من ناحية ، وداخل حركة الشعر في الوقت نفسه .

اي ان اسهام العامل في الثورة لا يتحدد بالادوات التي ينتجها ، بل بوعيه الطبقي ومشاركته شخصيا بالعمل الثوري . امـا اسهـام الشاعر ، كشاعر ، في الثورة ، فهو يتحدد بالضبط ، في الدور الذي يؤديه شعره في وعي الجماهير ، أي يتحدد بالادوات التي ينتجها وهي الشعر . (وعندما يشترك الشاعر شخصيا في العمل الثوري ، بوصفه انسانا معينا ، فليس شك ان هذا النشاط العملي يعطي نتاجه الشعري نفسه امكانية التاثير والفعل اكثر في وعي الناس بقدر ما يكتسب مـن حرارة الحركة العملية ونضاراتها . ولكـن دوره الثوري الاساسي ، كشاعر ، يقوم في نتاجه الشعري نفسه ، وفي توجهه الى وعي الناس) .. وبهذا يختلف الشاعر عن العامل ، أي يختلف دور « ادوات انتاج » كل منهما .. وبهذا تنتفي تلك المقارنة الميكانيكية التـي عقدها ادونيس بين انتاج العامل وانتاج الشاعر ، هذه المقارنة التـي تجعـل الدور الثوري للشعر ، كاداة من انتاج الشاعر ، شبيها بالـدور « الثوري » الذي يلعبه « الثوب او الكرسي » ، كادوات انتجها العامل !!.

وبالفعل ، اذا عدنا الى النص الـذي صاغـه ادونيس بدقة ، لنفسره كما هو بالضبط ، نصل الى نتيجة عجيبة لا نعتقـد ان ادونيس يقصدها بشكل واع ، وهي : ان الدور الذي تؤديه الكرسي ، كاداة من انتاج العامل ، لا يختلف عن الدور الذي يؤديه الشعر !..

يقول ادونيس : « الشاعر يمارس ثوريته باللغة » .. « والعامـل يمارس ثوريته بالعمل » .. والعمل الذي يعنيه ادونيس هنا يحدده هو نفسه بانه : العمل « في ميدان التطوير الانتاجي اليدوي » .. فـلا مجال هنا ، اذن ، لاي تاويل لاحق آخر .

فلنفكك بنية هذه الصيغة :

— فمن أجل تعميم هذه الصيغة بالذات — أي مـن اجل اقناع العامل بان ثوريته هي في عمله الانتاجي ، لا في وعيه الطبقي — ناضل ايديولوجيو الراسمالية على الصعيد الفكري منـذ اخذت الراسمالية تتكون حتى هذه اللحظة التي انزلقت فيها هذه الصيغة العجيبة من قلم ادونيس ... ذلك ان هذه الصيغة تخفي عملية الاستغلال والاستثمار التي يرزح تحتها العامل خلال عملية العمل هذه . ان عملية العمـل ، ضمن علاقات الانتاج الراسمالية ، هـي عملية استعبادية ، لان العمـال هنا ، بانتاجهم الادوات والسلع ، يعيدون ايضا انتاج علاقات الانتـاج الراسمالية نفسها . أي : يعيدون انتاج علاقات الاستثمار . وكما يقول ماركس « فان عملية الانتاج الراسمالي ، اذا اخذت فـي تماسكها ، اي اذا اخذت كاعادة انتاج ، لا تنتج اذن السلعة فقط ، ولا القيمة الزائدة فحسب ، بل هي تنتج ايضا ، وتبقي ، العلاقة الاجتماعية بين الراسمالي والمأجور » .. (1) وهكذا ، فان الصيغة التي تعبر عـن جوهر هـذه العملية وواقعها ، ليست هي التي جاء بها ادونيس مـن « ان العامل يمارس ثوريته بالعمل » .. فالواقع هو ان العامل ، ضمن علاقات الانتاج الراسمالية هذه ، يمارس (عبوديته) في العمل .. وهـو لا يمارس ثوريته الا في نضاله ضد شروط العمل ، ضد هذا النظام مـن علاقات الانتاج . أي : ان العامل لا يمارس ثوريته بالعمل الانتاجي ، بل بالوعي الطبقي ، وبالنضال الطبقي .

ان العامل « يعمل » ، قبل ان يعي طبقيا ، قبل ان يصبح ثائـرا . والعامل « يعمل » ، خلال تكون وعيه الطبقي . وهو « يعمل » كذلـك خلال ممارسته للنشاط الثوري . والعامل يمارس عمله الانتاجي ضمـن النظام الراسمالي . ويمارسه في النظام الاشتراكي . ويمارسه كذلـك خلال العلاقات الشيوعية للانتاج .. وهـذا يعني : ان عملية العمـل ليست هي التي تحدد ثورية العامل ، بل موقفه مـن شروط العمل ، ووعيه الطبقي ، ونضاله . ولو ان العمل الانتاجي بشكل ، هـو نفسه ، الممارسة الثورية للعامل ، لـما كانت الماركسية اصلا ، ولكـان كارل ماركس قد ارتاح من تاليف « راس المال » ، هـذا الكتاب الذي وضع بالاساس لكشف عملية الاستثمار هذه ، وللبرهنة علـى ان استعباد العامل انما يجري في خلال عملية العمل هذه نفسها ، وبالتالي، لتسليح العامل بالوعي الطبقي والتنظيمي ، أي بالوعي النظري العلمي ، للنضال ضد شروط العمل ، ضد علاقات الانتاج الراسمالية ، ومـن اجـل الاشتراكية .

نعود الى القول : ان ادونيس ربما لم تخطر بباله هـذه المضامين كلها عندما صاغ جملته تلك ، ولكن ولعه بالمقارنات الميكانيكية واللفظية بين « الادوات » التـي ينتجها العامل و « الادوات » التـي ينتجها الشاعر ادت الى نقيض ما كان يحب ان يقوله .

ان العمل على تثوير اللغة ، بمعزل عن حركة الواقع ، بمعزل عما تنقله هذه اللغة الى الوعي ، يؤدي ، كما راينا ، الـى الانفصال عـن الثورة ، والى الوقوع في شباك النقيض الايديولوجي ، الرجعي ، لهذه الثورة !..

— ٣ —

.. وبالفعل : فان ادونيس ، في مقاله هذا ، لا يزال يؤكد، بوضوح اكثر من السابق ، على مفهوم للشعر الثوري يؤدي الى فصل الشعر عن الثورة ، أي فصله عن مهماته الثورية داخل وعي الجماهير . يقـول ادونيس :

« ان مقياس ثورية الشعر هو في :

١ — تفكيك البنية الثقافية العربية التي تتعارض مع الثورة ، وهدم

---

١ — ماركس : « رأس المال » — الكتاب الاول ، الجزء الثالث — صفحة ٢٠ ، المطبوعات الاجتماعية ، باريس .

هذه البنية وتجاوزها .

٢ ـ فتح آفاق جديدة تتيح نشوء البنية الثقافية الثورية الجديدة » ..

في هذه الصيغة الجديدة ، الواضحة ، لا نزال نفتقد تلك «الحلقة المفقودة » التي يصر ادونيس على تناسيها ، رغم انها هي الحلقة الاساسية التي تتيح للشعر ان يؤدي دوره الثوري فعلا .. هذه الحلقة هي « التأثير المتبادل ، والتفاعل ، والترابط العضوي » بين الثورة والشعر الثوري » .

ادونيس يلغي الجمهور من حساب « الشعر الثوري » .. وهو يظن ـ تحت وطأة فهمه الميكانيكي لما يسمى « البناء الفوقي » و « البناء التحتي » ـ ان بامكان الشعر ان يفكك « البنية الثقافية العربية القديمة » بمعزل عن الجمهور العربي نفسه !! ان تغيير أي شيء ، خصوصا اذا كان باتساع وبعمق ثقافة شعب بكامله (هذه الثقافة التي تكونت وترسخت تاريخيا) لا يمكن ان يتم الا من خلال هذا الشعب نفسه ، مرورا بوعيه ، والا بقي هذا التغيير مجرد حدث لغوي معزول ، وحلم طوباوي جميل . وهذه الحقيقة تزداد حدة اذا وعينا جيدا واقع ان « البناء الفوقي » ـ بما فيه الثقافة خصوصا ـ لا يتغير ، مباشرة ، مع تغير « البناء التحتي » ـ الذي هو علاقات الانتاج ـ فان تغييره يحتاج الى مرحلة تاريخية واسعة ، بالاضافة الى ان مختلف المنجزات التقدمية والمعرفية في تراث الماضي الثقافي تصبح جزءا اصيلا من « البناء الفوقي » الجديد . من هنا يبدو لنا كم هو ميكانيكي ، وتبسيطي ، وغير صحيح بالتالي ، هذا الشرح الذي يقدمه ادونيس لمعنى الثورة بوصفها تغييرا ، فهو يقول انها مثلا ـ أي الثورة ـ « تغيير نظام سياسي قديم ، وتغيير ، في الوقت نفسه ، لثقافة هذا النظام » .. ذلك ان تغيير « ثقافة هذا النظام » لا يمكن ان تتم « في الوقت نفسه » .. ان الثورة التي تؤدي الى تغيير علاقات الانتاج ، وبالتالي تغيير جوهر النظام السياسي كله ، قد تتم بليلة واحدة تشكل « النقطة الحاسمة » بين نظامين اجتماعيين ، وعهدين تاريخيين . هذه « النقطة الحاسمة » ـ المركزة في ليلة واحدة ـ ليس لها وجود على صعيد البناء الفوقي الثقافي . ان تغيير البنية الثقافية ، عدا كونها عملية طويلة ومعقدة ، فانها ليست عملية تقوم بها فئة واحدة من الناس هي الشعراء ، مثلا ، او الفنانون والكتاب والفلاسفة ، انها عملية يقوم بها شعب بأسره ، وهي ليست معركة فوقية على صعيد الثقافة ، بل ان هذه المعركة لا يمكن ان تتم ايضا الا (بعد) ازالة البناء التحتي القديم، أي بعد تحطيم علاقات الانتاج السابقة ، وايجاد الدولة الجديدة التي تقدم الاساس المادي لهذه المعركة الطويلة المدى التي تدعى : الثورة الثقافية .

لهذا ، فان أي شعر ، يطمح ان يكون ثوريا ، ويطمح ايضا ان يسهم في « تفكيك البنية الثقافية القديمة» لا بد له ان يمارس دوره الثوري هذا ، داخل وعي الجماهير ، أي داخل حركة التاريخ ، لا داخل الشعر نفسه فقط .

بين الشعر الثوري ، وبين هدف « تفكيك البنية الثقافية القديمة » يوجد « شيء آخر » . هذا « الشيء » هو : الجماهير . ان القفز من فوق هذه الجماهير ، او التعالي عليها ، لا يمكن ان يوصل الى الهدف ، الذي هو تغيير بنية الثقافة القديمة ، ذلك ان الجماهير بالذات هي السلاح الحاسم في هذا التغيير .

والجماهير هي الحلقة المفقودة في تصور ادونيس للعلاقة بين الشعر والثورة .. لهذا ، لا يزال تصوره ، كما قلنا سابقا ، « عاجزا عن رؤية ذلك الترابط العضوي ، الضروري ، بين الشعر الثوري والحركة الثورية . وهذا التصور ليس فقط غير ديالكتيكي ، بل هو ضد الديالكتيك . انه تصور مثالي ، ميتافيزيقي ، بقدر ما هو فهم ميكانيكي جامد للعلاقة بين الشعر والثورة » .

هناك كلمة لبريشت عن المسرح الثوري ، تصح، في مضمونها العام، على الشعر ايضا ، يقول فيها : « ان المسرح الثوري ليس هو الذي يضع الثورة على خشبة المسرح ، ولكنه ذلك المسرح الذي يحول المتفرج او المشاهد الى ثوري » .

ـ ٤ ـ

اذا كان برتولد بريشت يريد لفنه ان يسهم في جعل المتفرج ثوريا ، ليصنع الثورة في زماننا ، (والمتفرج هو انسان الحاضر الحي لا انسان المستقبل الآتي) فان ادونيس لا يريد لفنه الشعري ان يصل ، ويمارس فعله الثوري ، في انسان الحاضر ، بل هو يتوجه ، باستمرار، الى « انسان المستقبل » .. لهذا فهو يصنع ثورته داخل الشعر نفسه، ويأبى على هذه الثورة الشعرية ان تسهم في تحويل الناس الى ثوريين، وينكر بالتالي على الشعراء الذين يتوجهون الى وعي الجماهير في زماننا هذا ، ان يكونوا ثوريين !

مسالة التوجه الى المستقبل يفهمها ادونيس ـ ايضا ـ فهما ميكانيكيا ، على شكل معادلات :

حتى تعيش في المستقبل ، من الصعب ان تكون مفهوما في الحاضر ، خصوصا اذا كانت الجماهير العربية جاهلة لا تفهمك ، ولا تقدر ان تفهمك !

لقد تحدث بريشت ، في زمانه ، عن هوس الخلود عند الكتاب والشعراء والمسرحيين ، فقال ساخرا : انا لا اكتب للمستقبل ، انما اكتب لزماني . مسرحياتي اوجهها لجمهور الحاضر ، حتى يغير واقعه. ولا يهمني بعد هذا اذا خلدت مسرحياتي ام لا . بل اقول : اذا بقيت مسرحياتي تمارس تأثيرها بعد عشرين سنة ، فهذا لا يعني انها خالدة ، بل يعني ان العالم لم يتغير كما ينبغي ان يتغير » ..

الجمهور الذي اراد بريشت ان يتوجه الى وعيه ، اذن ، هو جمهور الحاضر ، طالما ان هذا الجمهور بالذات ، هو الذي سيكون المادة البشرية للثورة ، هو الذي عليه ان ينجز الثورة ، ولكي ينجزها لا بد ان يثور، ولكي يثور لا بد ان يتفتح وعيه الطبقي ، خصوصا ، وفي سبيل ان يتفتح وعيه الطبقي لا بد ان يتوجه النتاج الفكري والفني الى هذا الوعي بالذات ، الى هذا الجمهور بالذات ، ومسرح بريشت جزء من هذا النتاج . ولان بريشت فنان ثوري ، فقد وضع امام فنه ، بشكل حاسم ، هذه المهمة : ان يساهم في تحويل « هؤلاء » الناس الى ثوريين .

فماذا كانت النتيجة ؟

غاص بريشت في عالم الحاضر . وبضوء الماركسية ، ومن خلال ذهنه الناقد ، النفاذ ، فهم بريشت حركة عالمه المعاصر ، حركة حاضر العالم ، وحركة هذا العالم نحو مستقبل محدد : المستقبل الاشتراكي ، والشيوعي بالتالي . ولكن هذا المستقبل غير موجود « في المستقبل » بل هو موجود في صميم ناس عالمنا المعاصر ، موجود في الطبقة العاملة خصوصا وفي كل الفئات التي تنتقل الى مواقع الثورة . فان توجه بريشت الى هذه الفئات بالذات ، في حاضره ، توجها الى المستقبل .

هكذا : من خلال كسب بريشت لانسان الحاضر ، كسب كذلك انسان المستقبل الذي كان كامنا في اعماق الحاضر لا في غياهب « المستقبل » الطوباوي . ورغم ان العالم قد تغير كثيرا منذ بريشت، فان مسرح بريشت يمارس دوره الشوري ، وسيبقى يمارسه « في المستقبل » . وهذا لان بريشت انما كسب متفرج المستقبل ، من خلال توجهه ، بالضبط ، لانسان الحاضر ، الملموس ، الحي ، ونفاذه من خلاله

الى الانسان عامة .

اخشى ان يكون هوس التوجه الى « انسان المستقبل » ، بمعزل عن انسان الحاضر وقضاياه ، مؤديا الى خسران قارىء المستقبل ايضا.

نحن نكسب المستقبل عندما نشارك في صنعه. ولا يمكن ان نشارك في صنعه الا من خلال تأثيرنا في الجماهير التي تحمل هي المستقبل في اعماقها ، في حركتها الثورية .

واذا كنا لا نستطيع التأكيد ، منذ الآن ، بأن نتاج شعراء المقاومة « سيكون له الخلود » ... فنحن نستطيع التأكيد ان الكثير من هذا النتاج يمارس فعله الثوري داخل الحركة الثورية العربية المعاصرة ، ليس لانه شعر حماسي ، بل لانه شعر بالدرجة الاولى ، ولانه يلتزم قضية الجماهير العربية ، ويشكل جزءا من حركتها الثورية ووعيها الذي يتشكل ، ولانه كذلك احدى الظاهرات الهامة لحركة التجديد الاصيل في الشعر العربي الحديث .

اي : ان هذا الشعر يصبح جزءا من الوعي الثوري للجماهير العربية التي يتكون في احشائها وفي حركتها مستقبلنا الاشتراكي .

— ٥ —

وبعد ، لا بد من كلمة صريحة اخيرة :

ان مجموع كتابات ادونيس حول « الشعر والثورة » ، التي يراد لها ان تكون نظرية متكاملة حول الشعر العربي الثوري ، هي في الواقع جهد دائب لتنظير تجربة ادونيس نفسه في الشعر ، كما لو ان هذه التجربة هي نقطة تبلور الشعر العربي الحديث كله .

دليلنا : ان مختلف الموضوعات والمعادلات التي يطرحها ادونيس في مقالاته هي تعداد واوصاف لنتاج ادونيس الشعري نفسه . وهذه المحاولة محكومة بالتناقض مع نفسها ، ليس فقط لانها غير موضوعية ، وتطلق الخاص على العام ، وتنفي من ميدانها كل شعر ليس على صورتها ومثالها ، وتشكل بهذا ذروة تجلي المثالية الذاتية في البحث والتقرير ، بل لان ادونيس ، في محاولته التنظيرية الذاتية هذه ، يعمل على تقييد شعره بالذات ضمن اطار معادلاته النظرية نفسها . انه الآن يستخلص من نتاجه الشعري الخاص معادلات نظرية للشعر العربي الثوري، بشكل عام .. اي يضع شعره : مثالا . وما نخشاه حركة الشعر المستمرة هو ان تتحول النظرية المستمدة من هذا المثال الفردي ، الى مثال آخر يصاغ الشعر على اساسه . وبهذا يتوقف الشعر عن كونه شعرا ويصبح تطبيقات متنوعة لمعادلات نظرية ، مهما كانت باهرة الصياغة ، فهي على كل حال بعيدة عن حركة الواقع الحي ، وهكذا نظرية تكون ، كما كان لينين يرد باستمرار : « رمادية اللون ، يا صديقي ، ولكن شجرة الحياة خضراء الى الابد » .

محمد دكروب

تنويعات على لحن الحبّ

قصة بقلم الدكتور نعيم عطية

رفعت الست حميدة بصرها عن ابرتها ، وسالت زوجها :

ــ الساعة تطلع كام ، يا ابو صابر ؟

لم تتلق اجابة . كان جالسا في استرخاء مهدما . تأملته حميدة بنظرة مشفقة . جسمه ازداد هزالا في الآونة الاخيرة . يداه المعروقتان متشبثتان بالكرسي . نظراته الى بعيد ، مثبتة على لا شيء .

هزت حميدة راسها ، وتنهدت بصوت عال متحسرة .

اجفل امين افندي ، وخرج من شروده :

ــ هيه ؟! .. بتكلميني ؟!

كان يفكر في ليلة أمس . كانت من اصعب لياليه . مضى يفكر في الكابوس الذي يحلم به . حلم يتكرر هذه الآونة الاخيرة ويلح عليه كل ليلة .. ثمة كلب يطارده .. ويوشك ان يعضه .. يهرب منه .. يندس بين الناس هربا منه .. ينفضح امره .. يجد الكلب .. خلفه على وشك الانقضاض عليه واذا ما عقره .. صحا من نومه .. يلهث .. وقد تصبب العرق من جسده .. فاذا التفت الى حميدة وجدها تنظر اليه ، كما لو كانت تتابع حلمه وتنصت الى ما تتمتم به شفتاه .. ثمة ما يشغل باله الى حد مضن . ان شئت الحق لم يكن يفكر في الفلوس .. انها تعرف .. كان يفكر في .. صابر .

قالت حميدة :

ــ يا شيخ ما تنعاش همه . ده بخير الحمد لله .

قال انه بمجرد ان يجد عملا ويستريح سيكتب لهما .

غيرت حميدة مجرى الحديث :

ــ شوف انا فصلت لمجدي ايه ؟

رفعت بين يديها قميص طفل صغير . وبسطته فخورا به . بقى ان تعمل له السروال ايضا . سلم الله يديك يا حميدة . ليس للولد احد غيرك . تنهدت حميدة . فقط لو لم تكن امه قد ماتت ساعة ولادته ؟ هذا امر الله . البركة في جدته حميدة . والصغير يعتقد انها امه ، ويناديها دائما : ماما حميدة .

ــ البركة فيك انت ، يا ابو صابر .. يتربى في عزك ..

ترددت حميدة ثم اردفت في عزم : وفي عز ابوه صابر .

تعالى من الشارع صخب وموسيقى بلدية .. نهضت حميدة في تثاقل وراحت الى الشباك تستطلع الامر .. موكب .. زماران .. وطبال ورجل يرقص بعصاه على جبينه في رشاقة منقطعة النظير .. وابن بلد ربع الجسم مفتول الشارب .. تتفجر وجنتاه حيوية وبشرا .. جلس يحيي الجمهور في عربة حنطور .. والى جواره صبي صغير لم يتعد التاسعة .. منزو الى جوار ابيه .. يلبس جلبابا ناصع البياض .. وصندلا .. وطربوشا .. عقبال عندكم .

قالت حميدة وهي لا تزال تنظر من شباك الصالة مولية امينا ظهرها .. المعلم عطوة الخباز بيطاهر ابنه النهارده ..

لم يبد على امين انه اهتم بالامر ..

اغلقت حميدة الشباك وعادت الى زوجها ..

كان لا زال غارقا في صمت .. اصابع يده اليسرى تنقر على مسند الكرسي .. عادت تغير الحديث محاولة ان تخرجه من عزلته : كنت باسالك الساعة كام دلوقتي .

نظر امين في ساعة جيبه . كانت العاشرة وخمس دقائق . ترى ما الذي جعل الطبيب يتاخر ؟ كانت حميدة قد طلبت من الست عزيزة جارتها وهي نازلة ان تمر عليه في العيادة لتقول له ان يجيء . دق جرس الباب . مضت حميدة اليه وفتحته . دخلت امراة في الخمسين تحمل سلة بها مشترياتها من السوق . سحبت الطرحة على راسها عندما لمحت امينا في الصالة .

دعتها حميدة الى الجلوس ، فهي ليست غريبة عن اهل البيت . مرت عزيزة على الدكتور محسن وتركت له خبرا مع المرض حتى ياتي لزيارة زوج جارتها . لا بد انه قادم . انه طبيب ماهر . وغدا يشفيك ، ان شاء الله يا سي امين . منذ ان فتح عيادته في الحي .. منذ ثلاثة شهور ، والناس تشكر فيه .

التفتت الجارة الى حميدة وذكرتها بابن الست ام فهمي وبمرضه الذي طال . ابخذوه الدكتور محسن ، فلم يمض اسبوعان حتى شفي الولد .

تذكرت الست عزيزة شيئا . استدركت سائلة : الم يرسل صابر خطابات ؟ سارع امين يقول : هو بخير والحمد لله .. اصلحت الست عزيزة طرحتها السوداء على جبينها . اسم النبي حارسه . طول عمره نبيه وشاطر .. مرة منذ ثلاث سنوات . عندما كان تلميذا بالثانوية ، منعوه من المدرسة لانه اشترك في مظاهرة ضد عساكر الانجليز . وهل هذا سبب لمنعه من الدراسة ؟ واشترط عليه الناظر حتى يرجعه ان يحضر ولي امره ليضمنه ، فلم يرد ازعاج ابويه ، ورجاها ان تذهب معه الى الناظر .

ضحكت عزيزة : الله يصبحك بالخير ، يا صابر يا بن حميدة . مطرح ما تكون ..

كانت هذه اول مرة يسمع امين بهذه الحكاية . كان صابر رؤوفا بابويه . وما كان يحب ان يزعجهم باخبار مثل هذه .

دعت له عزيزة بطول البقاء .

سالت حميدة جارتها مجاملة عن حكمت وخطيبها .

ــ اسكتي .. قطيعة .. فكينا ..

اختلفوا على الجهاز . قال : يدفع مهرا ، ويعمل حجرتين . قالوا: يا للعار .. اختها دخلت باربع حجرات .. وبعد اخذ ورد .. قبل بسلامته ان يعمل ثلاثة . وبعد ذلك قالوا له والسجاجيد والتحف ؟ قال : لا استطيع ، قالوا يفتح الله علينا وعليك .

ــ امال ؟ هو احنا نرمي بناتنا ، يا ست حميدة ؟

خبطت عزيزة صدرها بيدها وقالت :

لم تجب . تعلقت انظارها بباقة الورد الصناعي في الاناء الفخاري الاحمر على المنضدة الصغيرة ذات الغطاء المخملي الازرق . كان الاثاث في الصالة عاديا ومألوفا .. متواضعا وفقيرا لكنه لا يخلو من ذوق واناقة واحساس بالرحابة والراحة .

نهضت الست عزيزة متأهبة للانصراف . في طريقها الى الباب وقفت امام صورة باسمة لشاب وسيم تتدفق الحيوية من وجهه . تأملتها هنيهة . كانت نتيجة الحائط المعلقة تحت الصورة تشير بوضوح الى يوم ٧ - ٢ - ١٩٥٢ . كلما رأت الجارة صورة صابر احست ان ثمة خطأ في الامر . لا يمكن ان يكون على ما يرام . هذا الفتى تطوع في حرب تحرير فلسطين وكله ايمان وشجاعة ، فنطلق من البندقية التي كان يضعها على صدره ويصوبها الى العدو رصاصة تصيبه في عينه؟

التفت امين اليها وقال في حماس : موش الاسلحة الفاسدة وبس .. انما التعابين اللي شايلينها اكلت ايدينا ، وفي بقنا ما في غير طعم الملح والصدأ .

انتابته نوبة من السعال . استلقى الى الخلف في مقعده مجهدا .

دخل الصغير مجدي مندفعا وممسكا ببندقية خشبية صغيرة . جرى نحو جده صائحا : جدي .. حانطردهم .. خلاص !

سألته حميدة بلهجة طيبة : هما مين يا بني اللي حانطردهم ؟

التفت اليها مجدي قائلا : الغربان اللي واقفة على البلكونة .

دار الصغير بضع دورات ثم هجم . اكتسح الاعداء في طريقه الى الباب ثم انطلق الى الخارج وهو يصرخ .

رفعت الست عزيزه يديها داعية له : ربنا يسمع منك ، يا ابني . هو بعدما الحرائق شعلت يبقى فاضل ايه .. خليتك بعافية يا حميدة يا اختي .

شيعت حميدة جارتها الى باب الشقة شاكرة .. ثم اغلقت وراءها الباب ، وهرعت الى جوار زوجها الذي بدا عليه التعب من نوبة السعال التي انتابته بسبب انفعاله في الكلام . ركعت امامه وحوطت ساقيه بذراعيها في حنان . زالت النوبة ، وهدأ الجسد المكدود .

ابتسم امين ابتسامة خائرة ، وربت على رأسها . لا حرمه الله منها . تنهد . عيناها تذكرانه بايام زمان .. ايام ان كانا مخطوبين . ذات النظرات المحبة العطوف التي كان يراها في عينيها العسليتين عندما كان يذهب لزيارتها في بيت ابيها . فاكرة يا حميدة ؟ هزت رأسها بمودة ، وقد استرجعت الماضي الحبيب . الشيء الوحيد الجميل في حياته انه كان يحبها في كل دقيقة .. صحيح انه لم يكن يعرف مثل بقية الشبان كيف يعبر لها عن حبه بكلام منمق ، ولكنه مستعد ان يقسم بالعيش والملح الذي اكلاه معا انه كان يحبها . انه لم يدخر وسعا ان يجعلها سعيدة في حياتها المتواضعة معه . ها هما الآن في اوائل عام ١٩٥٢ . وقد مضى على زواجهما ثمانية وعشرون عاما . ذات يوم في ربيع عام ١٩٢٤ تزوج المستخدم الصغير بابنة جاره عبد السميع افندي التي اختارها شريكة حياته .

مسحت حميدة دموعا طفرت من عينيها رغما عنها . حقا ، كانت معه اسعد زوجة في الدنيا . ثم ها هي سنوات العمر تولي . هو في الستين الآن ، وهي اصغر منه ببضع سنوات . ومع المشيب الذي وخط شعريهما ، وجلل رأسيهما بالبياض احست انه ليس لها في الدنيا غيره ، وانها بحاجة شديدة ان تتشبث به ، اما بالنسبة له فكانت هي عكازه الذي يتكيء عليه .

اخذ وجه زوجته بين يديه المرتعشتين . وخيم الصمت على العجوزين . ظلا في وضعهما ، لا يعرفان كم من الوقت ، برهة ام دهر ، مر عليهما .

دق جرس الباب . سارعت حميدة بالوقوف على قدميها ، اصلحت بعض الشيء من هندامها ، وتلفتت حولها بنظرة فاحصة . جذبت الغطاء الاحمر المزركش من احد اركانه قليلا حتى يستوى وضعه على المنضدة الكبيرة . واصلحت صحن الفاكهة الذي كان قد انحرف عن مكانه عند الوسط تماما . كل شيء في البيت يتسم بالبساطة والترتيب والنظافة . الوان زاهية في كل مكان . كانت على الدوام سيدة مجتهدة، فيها كثير من المرح والتفاؤل . ثم مضت الى باب الشقة وفتحته . دخل الطبيب يحمل حقيبته الجلدية الصغيرة .

اخذت منه حميدة الحقيبة ووضعتها على المنضدة الصغيرة تحت صورة ابنها صابر .

- سي امين يا دكتور تعبان شويه .

ذهب اليه الطبيب . تناول يده مصافحا .. لاطفه ثم سأله عم يشكو :

- صدري يا دكتور ، متهيأ لي زي ما يكون حد طابق على انفاسي.

لم يعد امين شابا صغيرا مثل زمان . وعلى الرغم من ذلك فهو يعمل اكثر من طاقته . شهرين وهو يعمل في المكتب صباحا وبعد الظهر عملا متواصلا . ويعود الى بيته كل ليلة الساعة العاشرة وقد انقطع نفسه ، مرهقا من عناء المكتب وزحام المواصلات ، وذلك لان احد زملائه في العمل راقد في بيته يعاني المرض وعنده اربعة عيال صغار . انه يشفق عليه ويخشى ان يفصل بعد ان نفدت اجازاته المرضية ، فتبرع بالعمل مكانه . مع انه لن ينفعه هو احد اذا رقد في السرير . فلا احد يسند وقت الشدة .

صاح امين بانفعال وحماس : لا بد من حمامة بيضة ، يا دكتور .. حمامة بيضة لها مخالب من حديد !

هدأ الدكتور محسن من روعه .

مضى امين مرتعش الشفتين : احنا الجيل القديم بنودع يا دكتور .. لكن انتم .. عاوده السعال فلم يستطع ان يكمل عبارته .

طلب منه الطبيب ان يكف عن مثل هذا الانفعال ولا ينسى انه مريض .

استأذنت حميدة وانسحبت الى المطبخ .

مضى الطبيب يفحص مريضه .. استخدم السماعة التي وضعها على صدره .. انحنى والصق اذنه على ظهره . ثم وقف في النهاية يتطلع اليه مفكرا .

لم يستطع امين ان يغالب قلقه .. كسر الصمت وسأل الطبيب عن اللغط الذي في قلبه . وهل هو ظاهرة خطيرة .

لم ير الطبيب ان ثمة اعراضا مرضية ، غير قليل من الهزال بطبيعة الحال . نظر الى امين متفحصا : لكن ثمة ما يثقل باله.. مسألة نفسية .. تسبب قلقه . شيء يكبته في اعماقه ، وينغمس في العمل كوسيلة للهرب والنسيان ، على الاخص .

- ايه اللي شاغل بالك للدرجة دي ، يا امين افندي ؟

عندما لم يتلق الدكتور محسن اجابة على سؤاله مضى الى المنضدة الصغيرة تحت صورة صابر ليضع السماعة في حقيبته . استلفته الشبه الشديد بين ذلك الشاب المتفجر بالحيوية والشيخ الهدم الجالس في مقعده يلهث . مضى يتطلع الى الصورة المطلة عليهما . عينان تنفذان الى لب الاشياء . متواضع مثل الانهار التي تصب في البحر ، واثق من نفسه مثل الطبيعة .. شفتاه تريدان ان تهمسا بشيء .. ما الذي جعل القلوب قد دقت فيها المسامير ؟!

فاجأ امين الدكتور قائلا : ممكن تديني حاجة تخليني انام نوم تقيل طول الليل ؟

سأله الطبيب اذا كان يعاني من الارق .

تطلع امين الى الباب الذي خرجت منه زوجته ليتأكد من انها لن تسمعه . منذ ان مرض وهو يصحو بالليل ليجد نفسه يتكلم احيانا وهو نائم . كان يخاف ان يفلت لسانه رغما عنه في حلمه ، كانه يخفي امرا لا يريد ان تعرفه حميدة .

دخلت الزوجة . مضت الى امين تساعده على ارتداء قميصه واقفال ازراره . لاحظت اهتمام الطبيب بصورة ابنها .

- ابننا الوحيد ، يا دكتور .. منتظرين عودته .

استدار الطبيب اليها : ست عزيزة قالت لي انه مسافر .

طلب أمين من زوجته أن تذهب لتجهز له سريره . كان يحاول ان يبعدها عن الصالة .. تعلل بان الرقاد افضل له .. حتى يخلو له الجو مع الدكتور ليقول له امرا دون ان تسمعه . استنجد بالطبيب في ذلك فصدق على كلامه .

كانت تريد حميدة ان تبقى . ثم ترددها عند الباب عن ذلك ، لكنها امتثلت ، وخرجت .

اقترب الطبيب من امين ، ونصحه الا يكتم مشاغله في قلبه .
تكلم امين بسرعة كمن يخشى اللحاق به . الح بلهجة مستعطفة ان يكتب له الطبيب دواء منوما .

امسك الدكتور محسن به من ذراعه ، ونظر اليه نظرة ثابتة : هل يخفي سرا ؟ عن حميدة مثلا ؟ تفرس فيه الطبيب مستفسرا ، وهو يحاول ان يبدأ الكلام مرتين او ثلاثا دون جدوى . كان لا يعرف كيف يبدأ قصته ، كمن يخشى رقابة على شكواه . قاده الطبيب برفق الى مقعده ثم قرب منه مقعده . جلسا متقاربين .

مضى الطبيب يتابع شفتي مريضه باهتمام . يجب ان يكون معروفا ان كل ما يقال له يظل سرا لا يعرفه احد . اخذت الطمأنينة تسري الى قلب امين . كانت نظرات الدكتور محسن مرفأ أمـــان ، ووعوده قشة تشبث بها العجوز المتلهف الى ان يزيح ثقلا جاثما على صدره . الجميع يمتدحون الدكتور محسن والكتمان من ادبيات المهنة .

نهض امين خائرا . مضى الى الباب ، واطل منـــه . وقف يصغي هنيهة ثم اقفل الباب بعناية وعاد الى مقعده مجهدا مطمئنا الى ان احدا لن يسمع حديثه . خيم الصمت برهة . تطلع امين الى الصورة المعلقة على الحائط . أومأ للدكتور محسن :

– سمعت مراتي قالت ايه لما شافتك بتبص للصورة ؟
– ايوه .. منتظرين عودته بالسلامة .

أردف امين بصوت ينضح بالحزن : صابر موش راجع لنا تاني !
تهدم صوته : ابننا الوحيد مات ، يا دكتور .

مات ! فوجيء الطبيب بالنبأ . اراد ان يقول شيئا فيه تعزية لكن لسانه الجم . رفع بصره ، ومضى يتطلع الى الصورة . كان صوت الاب يأتي من بعيد : « ابني كان واثق من نفسه وامله كبير فـي الانسان .. كان دايما يحب يحلم ويقول شجاعتي من اجل العدالة .. ولما تطوع في حرب فلسطين من اربع سنين كان رايح بايمان وقلب راضي . كان بيودعنا وهو يبتسم . مسافر يؤدي فرض عزيز عليه تخلى عن ذاته وعن العالم كله من اجل حلمه » . تنهد امين ثم اردف يقول : « رجع مـــن الحرب متغير ويقول المعارك الاولى يجب تتم هنا .. في القلب اولا .. ماكانش متهور .. لكنه ماكانش يهتم كتير بالنجاة من الاخطار . كـــان بيقول لازم نقهر الموت بالصمود .. لازم ننتصر علـــى الالم بالزهـــد والكبرياء » .

سكت الاب قليلا . اطال الدكتور محسن نظراته فـــي قسماتـــه المجعدة . كان صابر ابنه الوحيد ولذلك فهو ليس بقادر ان يخبر امه التي لا زالت تعتقد ان ابنها سيعود اليها . امتزج صوت العجوز برنة ألم مهول . انه غير قادر ان يقول لها ان ابنها الوحيد مـــات ، ولـــن تراه قط . القى بوجهه بين كفيه ، واجهش ببكاء خافت مكبوت ، محاولا في الوقت ذاته التغلب على لحظة ضعفه .

– افنكر فهمت يا دكتور ليه انا باخاف حتى من النوم .. خايف تفلت كلمة من لساني غصب عني .. تعرف منها حميدة ان ...
انهار صوته وخفت .

خيم الصمت . جلس امين منكفئا الى الامام ، وقد اسند وجهـــه الى يديه مطرقا .

نهض الدكتور محسن ، واخذ يمشي في الصالة جيئة وذهابـــا مطرقا مستغرقا في التفكير ، السجادة على الارض مصنوعة من خـــرق مزركشة ، رسم عليها من مشاهد ابي زيد الهلالي منظر معركة ، وسيوف تتقارع ، ورجال بشوارب ضخمة وعيون سوداء واسعة ، واعداء سقطوا تحت سنابك الخيل التي تبدو مثل اسود كشرت عن انيابها . اقترب محسن من الاب وربت على كتفه مواسيا . لم يكن يعرف ماذا يقول له . ليس للكلام العادي من جدوى في ظروف مثل هذه . هل يقول لـــه ان ابنه مات بطلا ، وان الابطال لا يموتون ؟!

دفعت حميدة باب الصالة برفق ، ودخلت بخطوات نشطة . اعتدل امين في جلسته بسرعة عندما رآها . طرد عنـــه همومه ، وحاول ان يبتسم .

قالت الست حميدة مداعبة : الدكتور عنده عيانين غيـــرك لازم يروح يشوفهم ، يا سي امين . كفاية رغي بقى .

التفتت الى الدكتور محسن ، وقد علت وجهها مسحة من البهجـــة المفتعلة ، اما في اعماق عينيها فكمن بارقة من الاسى الدفين الـــذي لا يبدو للنظرة السطحية .

نصح الطبيب سي امين ان يدخل لينام في سريره ، وطلب مـــن الست حميدة ان تأخذ منه بعض التعليمات بخصوص العناية بزوجها . والتفت اليه مجاملا :

– وان كان مافيش شك في انها موش مقصرة ابدا .

نهض امين . اسرعت حميدة الى مساندته . وقبل ان يغادر الغرفة التفت الى الطبيب قائلا : بخصوص المسألة :

طمأنه الدكتور محسن انه سينظر في حكاية الدواءالذي يطلبه .

مضى امين بمعاونة زوجته خارجا من الباب الايمن . ثـــم عادت حميدة بعد برهة وجيزة الى الصالة مقفلة بابها من خلفها باحتراس . اصبحت حميدة امرأة اخرى تماما . بدا عليها كما لو كان عدم وجـــود زوجها قد اضاف الى عمرها عشرين سنة اخرى . اختفت مـــن وجهها معالم تلك البهجة التي كانت تضعها على قسماتها ، وبان عليها بجلاء ان الشقاء قد هدها واغرق روحها . مضت تضغط منديلا بيـــن اصابعها بعصبية .

استفسرت من الطبيب عن حالة زوجها .

نكس رأسه ولم يجب . لا شك ان زوجها كـــان يطلب منـــه ان يتحرى له عن ابنهما لانه لم يصله منه خطابات من زمن طويل ..

اطرقت الام وقالت : انمـــا يا دكتور .. مافيش فايدة ..

اطبق عليهما الصمت . ومضت تحدق امامهـــا بنظرات ساهمـــة مهمومة .

– لا يا دكتور .. مافيش فايدة .. امين فاكـــر ان ابننا سافر يشتغل وانه راجع لنا .. موش حانشوفه تاني .. ابدا .

هم الدكتور بالاقتراب منها في حركة مواسية لا ارادية. ثم توقف.
اردفت تقول : ايوه ، يا دكتور .. ابننا الوحيد انقتـــل برصاص الانجليز .. في القنال .. كان مع الفدائيين .

تكلمت حميدة .. كما لو كان الكلام راحة وعزاء لها .. منذ اسبوع .. امام باب العمارة .. قابلني شاب اسمر صارم الوجه يحمل لفافة .. كان صاعدا الينا .. استوقفني .. وحكى لي كل شيء .. عند الفجر هجمنا على المعسكر .. في الوقت الذي كان فيه الانجليز يحاولون ايهام العالم انهم قضوا على نشاط الفدائيين .. وعلى مطلبنا فـي الاستقلال .. شحنة المتفجرات نسفت المنشئات .. ثم اقتحمنا المعسكر بالبنادق الرشاشة .. واشعلنا النار في مستودعاته .. وعندما انسحبنا حملنـــا صابر مصابا في صدره برصاصة .. كان الدم ينزف منه .. طلب منـــي ان اوصل اليكم هذا الخطاب الذي كان قد كتبه في اليوم السابق .. ناولها مظروفا .. وهذه ايضا لك .. ساعة يده التي كان قد اهداها له ابوه سنة نجاحه في البكالوريا .. وحافظة جلدية للجيب .. فتحتهـــا كان بداخلها صورة مجدي وهو طفل رضيع .. وستين قرشا طلب ان تشتري ماما حميدة بها بعض الحلوى .. لابنه .

ناولت حميدة الدكتور محسن الخطاب : اماه ، غداً سادخل امتحانا .. سأثبت ذاتي .. تأكدي لا اريد ان اموت ، لكنني لا اعرف كيف اعيش بطريقة اخرى .. الحياة بغير ذلك ضحلة وخاوية من كل معنى .. العدو يجب ان يحارب مهما كانت النتيجة .. انني بعملي اخلق البناء الوحيد المعقول للعالم الذي نحيا فيه .. افرحي ، يا اماه ، لا تجعلي الحزن يمتلكك .. واذكريني بالخير عند ابني .. قولي لابي ان يقرأ له كل ليلة الكتب التي كان يقرأها لي ..

قال لها الزميل : قابل الموت ثابت العينين ، مزموم الشفتين ، واقفا على قدميه ..

بكت الام وبكت . ثم سألت : هل تألم ابني كثيرا ؟

أجاب الزميل : كان ينزف ويصيح ، يا سيدتي .. لكن الشجاع ليس من لا يصرخ عند الموت ..

كثيرا ما يكون الصمت ابلغ من كل الكلمات الجوفاء التي يمكن ان تقال .

نزل الدكتور محسن الدرجات بخطوات ثقيلة . ومع ذلك يجب ان نضع في الاعتبار اننا نتقدم .. لا يكفي الشعور بذلك ، ولا التفكير فيه ، ولا الحركة ذاتها ، ولا تعريض الجسم للخطر في المعركة القديمة .. كانت الدرجات متآكلة ، وبياض الحائط بجوار السلم متساقطا ، والتراب يخيم على كل شيء .. لكن العمارة في ذاتها كانت وطيدة البنيان متينة الاساس .. خمسة ادوار عالية الاسقف .. ومع ذلك يجب ان نضع في الحسبان الى اين تقدمنا باعتبار ان هذه ارادة الالم الذي فينا .. هذه البناية اقوى من كثير من العمارات الجديدة في الاحياء العصرية .

كان باب الشقة اليمنى بالدور الرابع مفتوحا . وفد منها صوت الراديو .. كأمواج تنكسر على رمال شط دافيء .. نغمة ناي حزين تختلط بصوت صعيدي نواح .. « قالوا الصبر يا عين جعلوه للابطال .. ما يكون دوايا عند حبيبي كان ينطال .. الا دوايا حدا خصمي ، ولم عاد ينطال ... » ايقاع شجي .. وصوت ممطوط .. يبتعد .. والدكتور محسن ينزل الدرجات ..

عند عتبة الدور الثالث رأى فتاتين عصريتين .. رفعت ذات الصدر المكشوف شعرها بيديها وراء رقبتها ، وقالت للاخرى :

– عاوزه اعمله زي صباح .

– والكحل ده ..

– ممدوح بيعجبه ..

– بتحبيه ..

– دمه خفيف بالبدلة .. وهو عاوج الطربوش على جنب .

– افرضي .. ما رجعش ..

– ابن خالي أولى بي !

طاردت ضحكاتهما الدكتور محسن بلا هوادة واختلطت بكلمات الاغنية التي ظلت تنزل معه السلم ، كتموجات في بحيرة القى في لجتها حصاة « .. منين اجيب صبر يغنيني على بعدك ... » نظر الى اعلى .. منور السلم فسيح .. قبته الزجاجية القديمة مهشمة في جانب ومشروخة في الجانب الآخر .. معتمة من فرط ما لصق بها من تراب تحول الى طين بسبب ماء المطر .. طين حفرت فيه خيوط ثعبانية منحدرة .

عند الطابق الثاني التقى بمجدي يصعد الدرجات وهو يعرج . كان يمسك الدرابزين الخشبي المتداعي بيده اليسرى ويضغط بيده الاخرى على ركبته اليمنى . ارتسم الالم على قسماته الصبيانية وتهدلت خصلة من شعره الاسود على جبينه الاسمر المقطب .

توقف الدكتور محسن عن النزول . التقت عيناه بالعينين الواسعتين السوداوين مثل زيتونتين . انحنى ووضع يده على كتف الصغير ونظر الى ركبته مستفسرا .

– كنت اجري .. وقعت ..

رفع يده من على ركبته . كانت مجروحة . اخرج الدكتور محسن من حقيبته قطعة من القطن بللها . سأل مجدي :

– الابطال بيتعوروا ، يا دكتور ؟

ابتسم الطبيب :

– وبيموتوا كمان ..

اصطبغت ركبة الصغير بلون أحمر .

– ... بكره تعرف حاجات كتير .. لما تكبر .

مسح خيوط الدم المتجمدة على ركبة الصغير .. ثم اخرج شاشا ابيض . اومأ الى البندقية الخشبية التي وضعها مجدي تحت ابطه :

– مثلا .. حاتعرف ازاي تستعمل دي ..

اجابه مجدي بثقة :

– اعرف استعملها من دلوقت ..

نظر اليه الطبيب برهة ثم قال :

– لكن ، حاتعرف كمان لصدر مين نصوبها .

انتهى من ربط اللفافة . نهض . وضع يده على كتفه .

– قدامك .. حاجات كتير لازم نعرفها .

اغلق الدكتور محسن حقيبته .. واشار الى اعلى .. الى الطابق الخامس .. وقال لمجدي وهو ينزل :

– خلي بالك عليهم .. انت أملهم .

لم يكن الدكتور متأكدا ان الصغير سيفهم كلمة « الامل » ولكن كان لا بد ان يقولها له ثم قدر الطبيب ان يكون اكثر تحديدا في كلامه : قل لجدك مافيش داعي للدوا المنوم .

وكدوي مختنق ، يبقى من ضربة قوس على كمان مضت الاغنية تقول : « ياللي كواك الزمان اصبر على وعدك » .

ونزل الدكتور محسن .. ازدادت درجات السلم تآكلا .. وعلتها الاوساخ فبدت كأنها قد صنعت من الطين الجاف . الدرابزين الخشبي نخره السوس في كثير من مواضعه .. لمست يد الطبيب الممسكة به الحديد الذي تحته . سرت برودته الى عظامه .

مضى الدكتور محسن يتحسس طريقه على الدرجات ، ويسائل نفسه في كل خطوة هل يستطيع المرء ان يسافر ليل نهار في عيني جنية بحار ؟ ونحت الجفون الف سارية تنقب – وقد انتابها الدوار – ارجاء السماء .. ونحت في بئر السلم ، حيث لم يكن ينتظر الطبيب ان يكون مكانا لآدميين ، لحظ في العتمة تحت بطانية رثة في لون الارض سيقانا ورؤوسا عديدة شاحبة .. هزيلة .. اولادا نائمين .. كعش من اعشاش العصافير .. الى جوار لمبة غاز منطفئة ، وحولها صرصاران اسودان يدوران على غير هدى .

عند باب العمارة ، جلس البواب على دكته الخشبية يغمس في طبق فول بالبيض . دس لقمة العيش البلدي في فمه ، وقال وهو يمضغ : كلي ، يا آمنة .. اللي ياكل على ضرسه ينفع نفسه .. كانت آمنة امرأته تجلس الى جواره .. خلخال في ساقيها .. الطين لاصق بكعبيها .. كفاها مخضبتان بالحناء .. واظافر قدميها ايضا .. حلق ذهبي هلالي الشكل يلمع كلما ازاحت طرحتها لتهرش شعرها .. اردف بوذا البدين يقول ، وقد اشار ، بلقمته قبل ان يدسها في فمه ، الى حفنة الاولاد النيام : اللي يجيبهم يوكلهم !

خرج الدكتور محسن من باب العمارة .. اصطدم بجو الشارع .. وصخبه .. امتلأ الرصيف بصبية ثيابهم رثة .. اكثرهم حفاة .. كانوا يصرخون . امسك ولد نحيف في قدميه صندل قديم غصنا يابسا .. ولوح به ، كما لو كان يمسك سيفا . هجم عليه صبي شاحب بقميص لم يقربه الماء والصابون منذ ان لبسه ، وخطف السيف ، فانكسر في يده .. قذفه آخر يختفي وراء حائط مهدم بنواة بلح .. مضى الطبيب يشق طريقه قدما تلاحقه الصرخات اللاهية .. ابرياء متوحشون .. يخوضون المعارك .. تتكسر سيوفهم .. ويهللون منتصرين .

القاهرة نعيم عطية

رسالة

تحت حر النار لا تخشي على الحب الآله
تنضج الانمار في بستانه
في رعشة الضوء وفي ملح الشفاه
لا تخافي أبدا لن يحترق
لا تقولي لو يشاء الدهر الا نفترق
نحن شئنا فافترقنا
يوم دبّت في فؤادنا الحياه
يوم أذكت لدغة الافعى الحراره
وخسرنا كل شيء
كيف استلهم من عينيك
الحاناً وخمره
حين صار اللهو عار
وفم المزمار جمره

* * *

انني أغزل من حبك
ضمادا لجرح في الجباه
انني اصنع من حبك جسرا
لغد لا يعرف البازي سماه
من رؤى عينيك استلهم منشارا لقيدي
ومسامير لصلب المستبد
كيف كان الليل في حضنك ممزوجاً بعطر
وأمان تتوارى خلف عينيك وتجري
ان ليلي اليوم ممزوج بدم
ويدي تهوي على رأس الصنم

* * *

افتحي الكوة زال الليل زال
ابصريني قادماً تخضر من حولي الرمال
وارفعي جيدك
اني ابتعت بالغربة عقدا
من نجوم وهلال .

خليل توما

(من الضفة الغربية)

من نجيب محفوظ إلى أبناء «العالم الآخر»

درس في المقاومة !

بقلم إياد أحمد ملحم

متى نتخلص من مفاهيمنا السلبية العتيقة التي كانت سبب النكبة والبلاء !

متى نستبدل تقاليدنا البالية بقيم ايجابية واقعية جديدة ؟

وحتى متى نظل حياتنا حياة خنوع واستسلام وعجز ؟!

لعل هذا هو ما يريد نجيب محفوظ من كل منا ان يسألـه لنفسه في هذه الايام من خلال قصته القصيرة التي نشرها مؤخرا في عدد مايو من مجلة الهلال بعنوان : « العالم الآخر » . والقصة باختصار تتحـدث عن طالب يدخل دربا ضيقا في حي شعبي ليدعو صاحبة القهوة فيـه وتابعها الى الاضراب احتجاجا على الغاء الدستور . وهناك يشهد موت احدى الراقصات بالسكتة القلبية ، كما يشهد صراعا ينتهي بمـوت التابع والفتوة الكبير الذي اعتدى على حرمة القهوة . وخلال الفتـرة التي قضاها الطالب في عالم أهل الدرب نراه يشترك في حوار يكشف عن زيف كثير من المفاهيم المعتمدة في مجتمعنا العربي . ثم نراه يمـر بتجربة حية تعلمه ـ وتعلمنا ايضا الكثير من الدروس عن جدوى العمل، والقيام بالواجب ، وعن ضرورة التصميم على المقاومة ، والمـوت اذا اقتضى الامر دفاعا عن النفس والملك والكرامة .

اما « العالم الآخر » فهو عالـم الملايين العربيـة البورجوازية اللامبالية وغير ملتزمة في مصر ، وربما في بيروت ودمشق وبغـداد ايضا . انه العالم الذي ما زال يعيش حتى يومنا هذا بمفاهيم وقيـم وتقاليد فترة الاحتلال الاجنبي قبل حوالي خمسين سنة ، وكأن شيئـا لم يتغير منذ ذلك الوقت . ذلك ان احداث القصة تدور في فتـرة زمنية تعود الى العشرينات ايام الاحتلال الانجليزي في مصر . ولعـل مثل هذا التوقيت له علاقة بالاحتلال الجديد لبعض الاراضي المصريـة والعربية ، كما ان فيه اشارة الى ان كثيرا من مفاهيمنا ما زالت كمـا كانت عليه منذ ايام الاحتلال لم تتغير ولم تتبدل .

واما العالم الحقيقي عند نجيب محفوظ فهو عالم اهـل الدرب الشعبي الضيق الواقع في شارع كلوت بك بكل ما فيه مـن مساوىء وحسنات . انه عالم المعلمة وتابعها ومـا يمثلانه مـن صدق المبادىء والمشاعر ، ومن واقعية القيم والتقاليد ، ومن ايجابية المقاومة والكفاح. ولكن ما هي مفاهيم أهل « العالم الآخر » وقيمهم وتقاليدهـم اذا ما قورنت بمفاهيم ابناء الدرب وقيمهم وتقاليدهم ؟

لقد كان الكفاح في العالم الآخر ايـام الاحتلال الاجنبي يتمثـل باتخاذ القرارات الخطيرة والقاء الخطب الناريـة الرنانة وبتنظيـم المظاهرات والاضرابات :

« نحن مندوبي اللجنة انتشرنا في انحاء القطر للدعوة الـى قرار خطير ! » و « الجميع استجاب لنداء الوطنية ». و « سيغلقون الابواب جميعا بلا استثناء » . وحتى اليوم ما زال مفهوم الكفاح الوطني عنـد الملايين العربية سلبيا حيث يعيش الناس يومهم في لهـو ولا مبالاة ، ينامون ويستيقظون على سماع الاخبار ، يتمنون ويدعون الله ، ويحلمون بتحقيق المعجزات ، بينما العدو من حولهم يعمل ويهدد ويتقدم . وعندما يشتد حماسهم وتستيقظ وطنيتهم يكتفون بالانفعالات العاطفيـة الآنيـة فيغضبون ويهددون ويتظاهرون ، ويلعنون الظلام ، ثم يعودون فيلقـون اللوم على من كان السبب ويعلنون عجزهـم ويستجدون المساعـدة وينتظرون الفرج .

لكن الكفاح في الدرب اتخذ شكلا آخر . الكفاح في عالم أهـل الدرب يبدأ بالتخطيط والتصميم على التنفيذ : «كل شيء بأوانه ، والا دمرنا تدميرا لا يبقي ولا يذر » . و « ثق من انني ساضربه ذات يوم ». ثم هو كفاح ايجابي عنيد وصلب لا يعرف السلبية ولا الانفعال العاطفي : « لا وقت هنا للبكاء » . و « ان اي ضعف يعترينا هنـا انما يعنـي هلاكنا ! » و « دستورنا .. يقضي بان نعمل لا أن نضرب ، أن نعمـل لا ان نبكي موتانا » . وهو كفاح قائم على الاعتماد على النفس ، وعلـى المقاومة التي لا تلين ولا تستسلم ولا تستجدي الحماية من احد مهمـا بلغت قوة الخصم وفداحة التضحيـة : فالراقصة « خاضت معركـة مجهولة وحدها بلا نصير وبلا استجداء .. » . وتابع المعلمة واجـه مصيره بكل شجاعة وتحد وبسالة وعزة نفس . ولعل في الحوار التالى خير مثل تقدمه القصة على نوع الكفاح والصمود والمقاومة ، وعلى صدق المبادىء والقيم والتقاليد التي تنقصنا اليوم كما كانت تنقص اهـل العالم الآخر .

يسأل الشاب صديقه التابع عما سيفعله عندما سيقتحم الفتـوة البيت محطما من يعترضه فيجيبه التابع :

ـ لا استطيع ان ادعه يمر دون مقاومة !

ـ اتفكر في اعتر ، سبيله ؟

ـ هذا هو عملي .

ـ عملـك ؟

- أنا حامي منطقة المعلمة .
- ولكنه .. ولكنه سيقضي عليك .
- ربما !
- انه مؤكد ، فلا تخاطر بحياتك .
- هو عملي كما قلت لك .
- تجاهله ..
- أفقد عملي وكرامتي .
- يمكن ان تتسلل بطريقة ما الى الشرطة !

فقال ضاحكا :

- افقد كرامتي مرتين .
- لا أفهمك .
- هي تقاليد عملي .
- اخشى ان تذهب ضحية للغرور ، دعني اتسلل انا ..
- ارفض اقتراحك ..
- انت مهدد بفقد حياتك .
- محتمل !
- قد تكون آخر ساعة في حياتك .
- قول يصدق على اي مخلوق !
- لن تكون معركة عادلة .
- لا توجد معركه عادلة ! الخ ..

والحقيقه ان في هذا الحوار القصير تباينا واضحا في التفكير والمفاهيم بين عقلية ابن الدرب وموقفه الذي يعلمنا اكثر من درس في الكفاح والمقاومة والقيام بالواجب ، وفي الصمود والبسالة وعزة النفس والتضحية ، وبين عقلية الطالب ابن العالم الآخر وموقفه المليء بالتجاهل واللامبالاة ، وبالعجز والشكوى واستجداء الحماية ، وبعدم الادراك لمعاني الكرامة والتضحية والواجب. هذا بالاضافة الى ما نلحظه عند الاول من واقعية في التفكير وايجابية في العمل وتصميم على الدفاع ، وما نلحظه عند الثاني من روح الذل والمهانة والجبن المقترن بالغباء والتجاهل واختراع المبررات .

والعالم الآخر هو عالم الخيال والاماني والنظريات السلبية البحتة حيث يهرب الناس من ذلهم وعجزهم الى مزيد من الذل والاستجداء ، ومن ضعفهم واستسلامهم الى الاحتماء بعبارات مثل الصدق ، والسلام ، والادب ، والانسانية . ففي العالم الآخر الذي قدم منه الشاب عضو لجنة الطلبة نرى « السماء تمطر ادبا » ، والكثيرين « يذكرون وينجحون ويشتركون في المظاهرات وليس لديهم فكرة عن اي شيء سوى الكتب والدستور » . وعندما تتجاهل المعلمة جثة الراقصة ولا تحترم الموت لانه كما تقول « لم يحدث شيء غير طبيعي ، وليس في قدرتنا أن نرد الارواح الى اجسادها .. » ولانه « لا جدوى من تصرف انساني يقضي علينا بالخراب العاجل . » في مثل هذا الموقف الواقعي نسمع ابن العالم الآخر يحتج على هذه المفاهيم الجديدة عليه ويصيح غاضبا : « ولكنه تصرف ابعد ما يكون عن الانسانية .. » وهو « وضع لا يقبله عقل .. » . وفي الوقت الذي كان يمتلىء فيه عالم الدرب بروح الكفاح والعمل كان الطالب القادم من العالم الآخر يكتفي بالتعبير عن مشاعره واحلامه وتمنياته : « اني حزين ، بودي ان افعل شيئا . » و « بودي ان أصعد الى حجرة الفتاة .. لاجس نبضها من جديد ! » .

وعندما كان ينفجر ابن الدرب في وجهه قائلا : « انـي اتوثب لمواجهة القضاء وانت تحلم بالخرافات » كان يرد عليه بكل بساطة وغباء وبرود : « سمعنا عن جثث دبت فيها الحياة بعد دفنها ! »

والحق ان الطالب الذي يمثل العالم الآخر كان يقف دائما مشدوها حائرا متعجبا لا يفهم ما يقال له بوضوح ولا يدرك شيئا عن قيم العالم الغريب الذي دخله ولا عن مفاهيمه وتقاليده الغريبة عنه . ولذلك نراه في اغلب الاوقات يردد عبارات التساؤل والاستفسار والتعجب :

- موقفك غير مفهوم يا هانم !
- عم تتحدثين ؟
- أفندم ؟
- لا افهمك .
- انه اعجب مكان رأيته في حياتي ..

ذلك ان الطالب اعتاد في العالم الآخر على تقاليد ومفاهيم معينة حيث يطبق الاضطهاد على الناس في بيوتهم ويطاردهم خارجها ويحولهم الى عبيد مضطهدين خاضعين لسلطة الطاغية يلتهم لحمهم ويهشم عظمهم . وحيث يدفن المجتهد في ادارة من ادارات الحكومة لا يرتقي الا بالواسطة او بسلطة الغير ورضاء الاسياد نتيجة للخضوع والنفاق والكذب . ولا شك في ان من اعتاد على مثل هذه المفاهيم والتقاليد في حياته يصعب عليه فهم تقاليد وقيم اهل الدرب حيث « تسعد النفس بجميع محرمات العالم الاخر ، مثل الحب والحرية والاحترام ! » وحيث « يتقرر مصيرك بقوة رأسك ، ويتحدد مركزك المالي بجرأتك ، وتتقرر سعادتك بطاقة حيويتك ، فلا زيف على الاطلاق .. »

ولكن هل سيدرك ابناء العالم الآخر زيف القيم والتقاليد التي يعيشون في ظلها ؟ ومتى يتخلصون من ذل الخضوع والعجز، ومن عار الاستسلام الى عالم الخيال والاحلام والسلبية ؟ متى يؤمنون بالصدق في القول والعمل ، وبمفاهيم الصمود والمقاومة والتضحية والكفاح الايجابي دفاعا عن النفس والوجود والكرامة !

وهل سيتبنى عالمنا قيم اهل الدرب ومفاهيمهم مرة واحدة ام بالتدريج ؟ ومتى ؟ هذا ما سوف يجيب عنه المستقبل ، والمستقبل القريب كما يبدو للمتفائلين .

ولعل روح المقاومة والتضحية التي ابداها تابع المعلمة امام جبروت الفتوة وعصابته دفاعا عن نفسه وعمله وكرامته ، لعل هذه الروح لا تختلف كثيرا عما نشهده اليوم عند نفر ممن آمنوا بالمقاومة باوسع واسمى معانيها ، ولا عما يفكر به أحد ممثلي اهل المقاومة والفداء عندما يقول :

« لقد رفضنا (كامو) لان أيمانه بالعقل والحكمة اصبح امرا رومنطقيا نظريا . ليس امامنا اختيار آخر . فاما ان نتعرض كشعب ونتشتت في اربعة اطراف الارض . او ان نمتشق السلاح . ولهذا كان منطقنا مستمدا من برميل البارود » ومن فانون وغيفارا ، تماما كما كان منطق مساعد المعلمة وتابعها مستمدا من الخنجر والاعتماد على النفس ومن المقاومة الانتحارية والعمل الصامت البعيد عن النظريات الخيالية الحالمة وعن الكفاح السلبي المستجدي العاجز .

الكويت

اياد احمد ملحم

محنة عبد الله بن الزبير

● **الرايـــة**

وتبقى راية في الريح في المنفى بشير النورس الآتي مع الفجر
وتحدوك الاماني الخضر ، مـا ارتعشت عيونك لحظـة الميلاد ..
ما عانقت ظل سحابة سوداء
تظل رؤاك رف هنيهة ولدت على مرأى من الفجر
تصارع في ضمير القحل كل كتائب الهكسوس والتتر
وتعلي رايه في الريح رغم الصمت والمحن
أبا حمزة
تظل الراية السوداء تمعن عبر ليل الموت توغل شهقـة غجرية الانفاس
تقتلني المـرارة يستبد بي النشيج
وصمت القهر يزرعني بحقل الموت جميزه
ومد كل اشرعتي البحار السود عاشرت اللصوص
تجيء الي اذ ينهد ليل البحر اسراب من الربان
ابا حمـزة
هنا احترقت مجامرنا
وشيت في محابرنا الحروف الحمر ما ذقنا لهاث الارض
نبحث في دخائلنا عن المرجان والفيروز
تعال الي مد جناحك الصقري وارفع هامة الشمس
كفاك منفيا في الريح تبحث عن احبائك
سنلقاهم رسيس النور فجر طريقنا الممتد للقمه
أبـا حمزة
واخجل ان نكأت الجرح ان يهمي في قلبي دم مقرور
ويصفعني ويلعنني لاني ما كتبت على شواهد موتهم
ماتوا ضحايا النور
لاني يا أبا حمزة
قتيل كلما جاءت صقور الساح تلطمني وتلعنني
وترسم فوق رأسي لعنة الاجيال حين يزورها الديجور

● **كلمات الفارس القتيل**

الليل يمد ستار الظلمة يحبو في اقبية الرعب
وينز الدود يفيء على الصحراء العطشى
وأتوا زحفا يا أمي
خيلهمو صهوات الخوف يلفعها عار الرمـل المحروق بعيني « أسماء »
أتراني اشهر سيفي وحـدي
مات الاصحـاب
زرعـوا دمهم خصبا في مكة يا أمي
ما ارتجفوا .. ما ارتعشت اعينهم اذ شافوا الخوف
صقرا .. صقرا .. كانوا يهوون على الرمل ضحايـا الشرف المهدور
وحـدي « يا امي »
حتى « حمزة » ألقى رمحـه
كلماتك يا امي اسمعها « مت يا ولدي كرمى عيني اسماء المقتولة في ركب الشهداء »
مت يا ولدي لن تطفأ بعد اليوم الشمس
يا أمـي ..

ان سقط الواقف قدامك قولي ..
«انتهى النهار غاب في عيون الريح كل بيارق لموسم الحصاد »
وسار في طريقه ينهد ما تعـب
هاجمه اللصوص والظلام والشغب
ومطرقـا يسيـر
لا ظل يستفيئه اذا تهدج الهجير في حناجر العطش
تمردت عيناه وانطفأ الماء فيهما وغاب ...
وان اتى الشتاء ..
قولي لهم : لانه لا يتقن النحيب راح يمتطي الرياح
وعينه اتقادة الشموس
وسيفـه يفجر الحجر ..
وما انكسر
يعود يوقد النيران في مجامر الظلام
يود لو يجيء فارسا تزخ في عيونه الامطار
ويوصد الابواب كي لا يورق السأم
لكنه ــ واخجلة الاموات في الحياه
يعود يمتطي افراسنا العجفاء
وفارسا مضرجا بالدم

● **المتاه**

بلا ماء نجوز مفاوز الصحراء لا هدفا نرجيه
ولا نجما على مد المدى في الليل يلتمع
وكل مارة في الصمت طفل دون ثدي فاغر الاشداق ينتحر
لان اباه غيبه الهجير وامه ــ يا عريها ــ
بصقت بوجه الارعن المخمور فاحترقت على شلو من الجميز

● **البيارق ومرافىء الجحيم**

الليل حارس المرافىء المهجورة الشطآن يسعل الفراغ والكآبه
وتمطر السماء زخـة من المطـر
فيستفيق لولب القنديل يزرع الظلام حشرجات
والكوخ ــ يا للكوخ ــ تهب الريح صرخة العواصف المحلولة الجدائل المكمومـة الافـواه
عيناه ترفع البيارق السوداء كلما يمر في السماء قوس نار
لا صرخة اذا انطفأ النهار تبعث الجنون في مواقد الصقيع
وبينما يضج عالم من الجنون ترعد السماء اغنيات
ويصرخ المعانقون وجه الله ..
السائرون في البيادر المنهوبة الخيرات ..
الخائضون انهر الجفاف والبباس
الرافعون اذ تحدق الصقور في عيونهم ، ابناءهم ليتقوا مواسم الجراد
تزوبع الرياح تلطم المدائن الهاربة العيون
فيصرخ الاطفال كلهم صدى
كأنها انطفاءة المقتول قبل ان يمزق الجناة
يا أمنا .. هانحن في طريقنا اليك اوقدي مرافىء الجحيم

دمشق

حسان عطـوان

الشعر بين الحدس والأسطورة

بقلم عزيز السيد جاسم

الحدس في الشعر موصل الى ما وراء الاحوال الخارجية والظواهر في العالم . والشاعر عندما يتعامل بوعيه مع موضوعات وموجودات معينة انما يعتمد في ذلك على خلفية مخزونه تظهر في (الآن) متكئة على الاشياء الموجودة لتمنح نفسها . وعندما لا يقنع الشاعر بهذه الطريقة العقلية من التعامل بين خلفيته الفكرية وبين الاشياء الخارجية انما يتحدى فينومنولوجيا الاشياء ليثقب جدار الاشياء السميك ويسوح في عوالم لا مرئية وغير معقولة . والوعي يلعب دوره هنا كضابط قديم مكلف بالاشراف على العلاقات . ولكن الوعي لا يتكلف بمهمة خرق حرمة الاشياء فيكل ذلك الى (الحدس) . والحدس كاستبطان يحمل الرجفة الاولى ، رجفة الملامسة المباشرة للاشياء الجديدة والفجرية . وهو وتحت تربية الوعي الحاد جدا يصافح الشعاعات الملونة والمسرفة في حركتها وتبدلاتها ليحقق ظفرا سياحيا في عالم غير مرصود من قبل الوعي .

ان الخطأ الذي وقع فيه (برغسون) كان متأتيا من تأليهه للحدس كأطاحة بقيادة الفكر ، معتقدا ان الفكر يمسك فقط بالاحوال دون ان يمسك بجريان الحقائق الواقعية . ومن المؤكد هنا ان حدوس الشاعر او الفنان لن تكون اكثر من توقعات او حالات غريزية مدينة للوعي بشرف تألقها وتنميتها بكل جرأة . ان الحدس نفسه موجود عند الانسان العادي وعند الحيوان ، لكنه مختلف تماما عن حدس الشاعر او الفنان بأختلاف درجة الوعي او المكاشفة الحادة مع الاشياء .

فحدس الشاعر ازالة للحواجز والحدود وعودة الى وحدة الوجود التي تحدث عنها (سبينوزا) .

وغالبا ما تتكشف الحدوس بوضوح يشكل حالة عجيبة عند الصوفيين والشعراء الكبار فيمعنون في فرارهم من تموضعهم الجسدي ويختارون نفيهم الى مملكة اخرى . والتمرد الخطير الذي يقوم به الحدس هو تعبير عن ضجر الانسان القديم من المراقبة الصماء التي يخضع لها من قبل الاشياء المحيطة به . وهو نفي الانسان العاجز ، للموت ، واشتياق أزلي محبط للخلود . وهو كذلك يعني القوة الحيوية التي شكلت الوجود الحي قبل ان يتشكل الدماغ . وهذا الحدس نفسه هو الروح التي تسري في كل المخاليق الحية ليمتد عبر تفرات الحدوس والاحاسيس والغرائز الحيوانية وارواح الاشياء كجسر تفاهم ابدي بين الانسان والطير والبحر والعاصفة والزمل وكل الاشياء . لقد امتلأت مملكة العقل بمصطلحات كثيرة ورموز ومعادلات ، واضحى الدخول فيها محتاجا الى مؤهلات وشروط .

وتحول العمل العقلي الى صنعة دقيقة حاذقة ، ملاحظة واستقراء وتجميع واستنتاج وتعليل ومقارنة وقانون .. الخ . والشاعر لا يطيق ذلك ، لانه لا يريد ان يصنع ، بل يريد ان يقذف اختياره ، يرسم ارادته ، فلا غرو اذن ان تنطلق حدوسه وافكاره بكامل الحرية وبدون حجر او تعجيز او حواجز عقلية .

وانبثاق القصيدة طبيعي عند الشاعر الحقيقي من أجل ان يعالج ضغطه الخاص . ومن اجل ان يضمن — ولو وقتيا — توازنا ما . وكطبيعية تسرب الماء بين اصابع الكف التي تضغط الماء ، وكطبيعية صوت الشلال ، وطبيعية حركة الافلاك ودورة الليل والنهار ، تنبثق حدوس الشاعر . والحدوس موجودة اصلا في اعماق الشاعر كتجاوب فطري بينه وبين الخارج . انها انعكاس او وضعية ما تتأكد بفعل الناحية العلاقية التي يرتبط من خلالها الانسان بالكون .

واهمية الشاعر تتبلور في ناحية اساسية هي التظهير ، أي تحويل الحدوس الداخلية من مرحلة الاستبطان الى الاعلان . وهذا التظهير كأفصاح عن حركة الداخل لا يمكن ابدا ان يتطرق اليه الافتعال . بل ان الاثر الخارجي فيه — اي القصيدة — هو نمو امتدادي للصوت الداخلي . وعبر الحدس لا يمكن ان تقف ابعاد معينة ، فكثيرا ما تلغي الحدوس المسافات او تقف في مكان لا تأريخي لتتوصل الى فهم تأريخي مغاير . وهي اذ لا تصمد امام مناقشات العقل ومناوراته على اعتبار انها غير خاضعة ابدا لتعقيدات او تقنينات معينة باسم العقل او حتى باسم الحواس فانها تعتبر احيانا النافذة التي تطل على أقصر الطرق بين مجموعة نقاط . لذلك فالحدوس هي اطلالات الداخل الجريئة نحو العالم السري والكثيف

المجهولية . وهي ايضا رؤيـــا البصيرة الداخلية التي لا تتقيد بشكليات الادراك الحسي . والشاعر نفسه عندما ينظم قصيدته انما ينطلق من حالة معينة . وهذه الحالـة المعينة تتزاحم فيها الحدوس والاحاسيس والافكار بحيث تتوالد شعريا لتستطيع التعبير عن أدق الخلجات الداخلية او التأملات او التطلعات الى مـا وراء الاشياء الواقعية . والحدس نفسه ذاتي لانه مقرون بذات الشاعر لكن ذلـك لا ينكر وجود معادل وسطي عام احيانا . و (بليك) عندما يتكلم عن نهاية العالم احتراقا بعد ستة آلاف عــام (لان الجحيم هو الذي اخبرني بذلك) انمـا لا يتكلم مدعومـا بحجج عقلية بل يتكلم بفعل موحيات حدسية تصور لـــه نهايات الخطوط وبهذا الشكل .

لقد كان شعر (بودلير) مليئا الى حد ما بالمواصلات الحسية كطريقة لاجتياح وجه عالم متشنج . و (رامبو) نفسه كان ينصت الى حدوسه منغما خطواته وفقها مــن حيث ان حدوسه كانت قدره الفريب والهامه المتخطي لكل ابعاد الرقعة .

ومن شعرائنا العرب يقــدم (ادونيس) صياغات شعرية رائعة كمعطى لعمليــة الاضاءة الداخلية التـــي يمارسها في اعماقه الحسية ، وحيث تومض الاشراقــات الحدسية بنقلات سريعة ترسم طيفها المذهل امام عينـــي المتلقي . وبينما يسقط البعض من الشعراء فـــي احضان المخاطبة العقلية والتقريرية بفعــل ارتبـــاط شعرهــم بالمناسبات والاهداف السياسية . وهؤلاء الذيـن يخفت البزوغ الحدسي في قصائدهم هم وحدهم الذين يظلـون في مكان واحد من حيث انهــم استنفدوا او يستنفدون شحناتهم فيقعون تحت أسر امكانياتهم السابقة بحيث يظل الشاعر محافظا على مقياس معين او بعد لا يتجاوزه ابـدا طوال سنين .

لذلك نرى (صلاح عبد الصبور) مثلا ، واحيانا قد راوح في مكانه نفسه فيما اذا استثنينا انتقالات تجاوزية بسيطة ومحدودة . ان بعض قصائده تنضب فيها الحركة الثرة للوجود وتنفقد الانبثاقات الحدسية بحيث يتعـاون العقل والمنطق على اغتيال الكشف الحدسي . وهذا بعض السر في كون تلك القصائد متوقعة تماما وكأننا نستطيع ان نفهم ما يريده الشاعر منذ الوهلة الاولى . وان من المؤسـف ان نرى وبسبب من ذلك ان بعض الخور بدأ يتطرق الـى جسم بعض قصائد (الجواهري) الاخيرة ممـا افقدها الكثير من وحيها الشاعري الحقيقي .

اذن : فالشعر الذي يتحجر فيـه النبض الحدسي يكون أشبه بالسرد ، وحتى القيمة الجمالية التي فيـه لا تقوى على الاثارة الحقيقية التي يصنعها الشعر .

اما الشعر الذي تتبرعم من خلاله الحدوس المتآلفة مع الوعي ، ومن خلال العلاقة بيـن التشخصن والتعاضد الجماعي العام ، فهذا يعطي صورا جديدة وحركة جديدة ورموزا غنية ومناخا يعد بالدفء الكوني ، على اعتبار انـه غير متوقع بل يحمل شحنات متغيرة خصبة لـم تكن منتظرة بل تحمل المفاجأة السارة للقارىء ، مفاجأة التجدد الاكثر اشراقا .

وهكذا نستطيع ان نضع اليد على الخط الفاصل بين الشعر الجاف والتجريدي من جهة ، وبين الشعر الممتلىء بالرؤى . ولكون الشعر المشبع بالرؤى هو شعر منفلت من الاطار المادي ، اطـــار الاشيـــاء الحجري والموضوعات المذهبية ، فهو شعـــر مخلص يتعقب اصـوات العالم الحقيقية لانه صوت أكثر من حقيقي .

وهو هنا لا يمثل الرؤيا الفائقة جدا ــ عنــد الثيو الصوفيين مثلا ــ بل لا يتخلى ابدا عن ارتباطاته الحقيقية، ارتباطاته بالارض ، بالخلفية الانسانية ، بالبعد الحضاري ، وبطبيعة اللغة وامكانية اللغة .

ولكنه يريد وفي نفس الوقت ــ الوقت الذي يدرك فيه الشاعر تفاهة تصور القطيعة الكلية عـن العالم ــ ان يمارس نوعا ما حريته . وحريته هنا ليست الشعار الذي يحتمي به من الواقع او يفتعل بــه لعبة مـــا ، وليست مضاربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج عملية معينة . بـل حريته هنا العبور الجرىء الى مـــا وراء حدود وجـوده الذاتي المشخص والمجمــد عبــر المواضعات العقلية والاجتماعية .

وهذا العبور كمغامرة تشق اللحم المترهل لوجــه العالم العانس لا يمكن ان يتــم بدون اخصاب الحدوس واطلاقها كفيض تلقائي يؤكد استمرارية المزاولة .

وثمة نقطة ينبغي الاحتراس منها لان فيها خطرا ما . هذه النقطة هي ان البعض يفتعل اساسا الرؤيا ، فيقــدم صورة باردة مضلعة وزائفة محتميا وراء العبارة ، معتقدا ان غرابة المصطلح الشعري قد تتمكن على الايهام بوجـود معانقة للشاعر مع المطلق . ولكن هل ان هذا يستطيع ان يحجب تجريدية المعانقة وشكلية المطلق ؟ طبعا ، انه يشير الى امر محتوم هو فقدان التجربة الشعرية اصلا ، بحيث لا تعدو العملية كلها ان تكون لعبة استخفاء فحسب .

الشعــر والاسطورة :

ان للاساطير اهمية كبرى . ولم تكـن هذه الاهمية معزولة عن التطور التأريخي للانسان بل انها مـــن صلب هذا التطور اضافة الى انها اسهمت فـــي تغذيته عبــر المسافات الزمنية الموغلة في القدم . ففي الاساطير تكمن الجذور الدينية القديمة التـــي عاشت وهيــأت مجالات خصبة للقدرة الانسانية . وهذا الترابط بيـن الاسطورة والدين والسحر لم يكن اعتباطيا ، بـل كان تشكيلا طبيعيا فرضته الارادة الانسانية مـــن اجل تلمس نوافذ النمـو الحقيقية . اي ان هذا التشكيل كـــان مرهونا بالوعـي الانساني ، ذلك الوعي الذي لم يكتمل ولهذه اللحظة . بل انه يمثل صيرورة مستمرة وديناميكية ممتلئة .

ومع ارتباطات الاساطير والسحر والدين كان الشاعر عبنا تطل منها هذه الحركة الملتحمة .

فالشاعر في اغلب حالانه يجنح جنوحا روحيا منطلقا ومتمردا على كل الاعاقات والمجسدات القائمة . اي ان الشاعر يجسد اشياءه عبر تحطيمه لكامل التجسيدات المشخصة تحت عينيه . وكما ان الاسطورة هي رواية اخرى تجسد وضعا خياليا متمردا على النسخة الاصلية (الواقع) دون العزل الكلي ، اذن فالشعر والاسطورة يرتفقان في درب المغايرة لما هو قائم عبر القدرة التخيلية والفنية . وهذه القدرة التخيلية والنبوئية التي توحي بملامح شبه دينية تحوي الامتلاءات الحسية والحدسية في المقابلة بين الطرفين ، الواقع من جهة ، والاسطورة والشعر من جهة اخرى .

ان الوضع البدائي للانسان والذي من خلاله برزت الاساطير كضرورة هو عين ما يروم الشعر اليوم التنقيب عنه والتنفس من خلال شميميه الموغل في البراءة الفطرية . ولان الاسطورة نشأت في ذلك الجو ، وحيث كان الانسان يتعامل بنقائه الفريزي ، فأذن لا بد ان تترجم الاساطير التجربة الانسانية عبر المدى الزمني ، تلك التجربة الفنية والتي تعد الميلاد الحقيقي للوعي الانساني والتي ترسم بصدق نمو الادراكات البشرية التي يتأكد من خلالها الانسان .

ويخطىء من يتصور الاسطورة ابتداعا خياليا مطلقا . فالاسطورة ومهما تكن انما تعكس وضعا انسانيا ، كما يفعل الشعر . واضافة لذلك فان الاسطورة — وكمااوضح دور كهايم — ليست انعكاسا انسانيا من خلال الكينونة الفردية بل هي انعكاسات لحياة الانسان الاجتماعية . ولذلك فهي تحمل في تضاعيفها درجات ومراتب النمو الحضاري الموضعي او العالمي . وللتلازم القائم بين الحضارات في كل العالم فان انعكاسات ذلك التلازم قد برزت بوضوح في الاساطير التي مهما وصفت بكونها محلية — في مناطق ما — فهي لا بد ان تحمل بذور الامتداد والتشابه بينها وبين الاساطير في المناطق الاخرى .

ولذلك اضحت الاساطير ملكا عالميا شائعا يؤرخ طفولة البشرية وزخم عواطفها وانفعالانها ومدى استطاعة الوعي على ضبطها وادارة دفتها . وبفعل هذه المكانة استحقت الاساطير مكانة رمزية خطيرة تحولت بفعل الفنون المبتكرة الى مادة ثرة .

وبذلك تعدت اهميتها الحدود التجريدية والزمنية وتحولت الى منشطات تساهم بشكل او بآخر في ايجاد الجبهة بين العمل الانساني وبين الحلم . وهذا هو عينه ما يهم الشعر . فالشعر اذن عندما يستعمل (الاساطير) احيانا فما ذلك الا لالتقاءات الجذور حيث ان الاسطورة نفسها كانت كالشعر (لولا تدخل العقل احيانا في تخطيط عناصر الاسطورة) .

وهذا الحنين الى البدايات ، اي حنين الشعر الى الاسطورة والى السحر والى الدين ، لم يكتسب غرابته الا بفعل ممارسات العقل وسيطرته المطلقة . فتطور العلم والتكنولوجيا جعل الاحلام تضعف تدريجيا وحول التأمل الى وجهة تختلف كليا عن التأملات الميتافيزيقية التي ترتوي من منابع الخيال اللانهائية . اذ ان الشاعر والعالم عندما يتأملان انما يصوغان قصائدهما . ولكن الطرفين يسيران مع ذلك في طريقين متباينين تماما . وفي دائرة الاخيلة اللاعامية ، والإنسانية رتعت اساطير كثيرة وانبثقت قصائد كثيرة .

وكان العناق تضرب جذوره في التربة البعيدة . لذا فان استعمال الرموز الاسطورية في القصائد طبيعي جدا تفرضه تأريخية الانسان وتطوره من بدائيته اللااخلاقية الى اخلاقياته الجديدة . وتفرضه الرابطة الجذرية العريقة والممتدة عبر الزمن الماضي .

وهذه الرابطة نفسها كرابطة روحية ما هي الا نوع من الانشاءات الفنية التي تمرد فيها الانسان على محدوديته . وقد تكلم (ف. س. برسكوت) في (الشعر والاسطورة) قائلا : (الاسطورة القديمة هي الكمية التي يتطور منها الشعر الحديث في بطء بعمليات يسميها علماء التطور : (التمايز والتخصص) وعقل موجد الاسطورة انموذج اعلى . وعقل الشاعر ما يزال في الاساس صانع اساطير) . انه اوضح الرابطة ولو انه لم يحاول ان يتوغل في ذلك مكتفيا باعتبار الاسطورة هي المعين الذي يرتوي منه الشعر . ولعل مما لا يدخل في صميم الموضوع التأكيد على اولوية الشعر واعتبار الشاعر هو الموجد الحقيقي للاساطير .

ان الشاعر البدائي المجهول كان صاحب كرامات فذة ، وكان يقف وراء تحولات كثيرة جسدها هو بفعل تأملاته الخصبة . ولكن اضفاء طابع الاولوية للشعر لم يصمد في المناقشات لقلة الادلة . لانه من المستحيل الحصول على (عينة) من شعر في العصور القديمة جدا . ومتى ما توافرت بعض الادلة امكن تحويل الظن الى يقين رياضي في كون الشعر هو الجذر الحقيقي للدين والسحر والاساطير والتشكيلات الفوقية الاخرى .

المهم اذن ، ان الرابطة — كائنا ما كانت الغلبة فيها — بين الشعر والاسطورة هي رابطة حقيقية . لذا فاستعمال الرموز الاسطورية في الشعر انما هو جزء يتمم عملية الخلق الشعري بحيث يكون هذا الرمز الاسطوري ليس نابيا وليس تركيبا قسريا يتعمده الشاعر للايهام بغزارة ثقافته . بل ان شرطه الوحيد هو تضمينه بالعفوية التأملية بحيث تتماسك الصور والمضمون مع الرمز الاسطوري بعدم استفناء ، وبتآخ كلي حميم يتعمق في حضرة التصعيدات الروحية . ان اغلب الشعراء الغربيين قد حققوا استعمالا رائعا للرموز الاسطورية . ومبعث هذا كون هذه الرموز ترتبط بتأريخهم الحضاري ، وهم في

عملية وعيهم لها تشربوا بهـا حتى كادت تتحول فـي خلفيتهم الفكرية الى حديث عادي . بمعنى انهم ذللوها ، وبعد ذلك التذليل اصبح هينا استعمالها فـي شعرهم بدون اي قسر . ولكن هل نجح الشاعـر العربي المعاصر في عملية التمثيل واستيعاب الاسطورة شعريا ؟.. على الاغلب ، لا . فالشاعر العربي المعاصر مجدد ولكنه فـي نفس الوقت اراد ان يفتعل تجديدا مـا . ومن الممكن ان تكون الوضعية بشكل آخر فيما لو ترك للزمن دوره فـي توطيد علاقة الاساطير بالتفكير اليومي للشاعر . ولكـن استعجال التجديد دفع الشاعر العربـي المعاصر الـى اقتباس الاستعمالات الرمزية ، او حشرها بفجاجة احيانا، وان افلح بعض الشيء فـأن ادخال الاسطورة يحـول القصيدة من شعر الى صناعة حاذقة .

الشاعر العربي لم يهضم اساطيره الخاصة ، المحلية والقومية ، ولم يتوصل عبر ادراكاته المتوسعة الـى فهم جذورها وارتباطاتها العالمية ، فأنى لـه اذن ان يحـول الاساطير ــ القاسية والعنيدة جـدا ــ الـى ايحاءات وحدوس وحركة اهابة كاملة الحرية ؟

ــ ان (بدر شاكر السياب) الذي يعتبر بحق اكثر الشعراء العرب استعمالا للاساطير كان نفسه يوهم القراء بان استعمالاته تلك كاستعمالاتالشعراء الغربيين ــ اليوت مثلا ــ . لقد فسر ذلك بحديثه : « هناك مظهر مهم مـن مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة والرموز . ولم تكن الحاجة الى الرمز ، الـى الاسطورة امس مما هي اليوم . فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه . اعني ان القيم التي تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليـا فيه للمادة لا للروح . وراحت الاشياء التي كان في وسع الشاعر ان يقولها ، ان يحولها الى جزء من نفسه ، تتحطم واحدا فواحدا ، او تنسحب الـى هامش الحياة . اذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرا . فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ عاد الى الاساطير ، الـى الخرافات التى ما تزال تحتفظ بحرارتها لانها ليست جزءا مـن هـذا العالم . عاد اليها ليستعملها رموزا ، وليبني منها عوالـم يتحدى بها منطق الذهب والحديد . كما انه راح من جهة أخرى يخلق اساطير جديدة ، وان كانت محاولاتـه فـي خلق هذا النوع من الاساطير قليلة حتى الآن » . (1)

ان الاسطورة تحمـل محتوى تأريخيـا لا يمكـن زحزحته . وهذا المحتوى تضامن فـي خلقـه العقـل والعاطفة ، والفرد والمجتمع ، والنهائي واللانهائي . فبرز كصوى كبيرة تشير الى الاتجاهات العديدة فـي العالم : الميلاد والموت ، الحب والكره ، الشجاعة والجبن ، الحرية والعبودية ، الآلهة والجند ، الحقيقة والقذارة . وهـذه الاساطير اذ تدرس ، انما لا تدرس بشكل اكاديمي يقـود الى استعمالها بحشو المعي ! انما تدرس عبـر ارتباطاتها الحضارية والمرموزات التي تشير اليها . وتصنف بعدئذ المداليل لتمنح شحنة ايجابية ، وتـزال عنهـا القشور والغيبية والظلاميات . وحينذاك فقط تدخـل الاسطورة في وعي الشاعر ، فـي دم الشاعر ، وبذلـك تتوغل فـي نسيج القصيدة بانسجام رحب يتعاطف بكل ثقة مع معاني الشعر الحقيقية . ان ترويض الاسطورة كترويض الحصان الوحشي الذي عجز عنه القادة الكبار وروضه الاسكندر عندما كان طفلا . لقد نجح الاسكندر لانـه ادرك نقطـة بسيطة جدا لكنها كانت مخبأة عـن ذهن القادة الكبار اصحاب الخبرة العتيدة . هذه النقطة البسيطة فيما لـو ادركت اصبحت الاسطورة طوع ارادة الخلق الشعري .

وعموما نستطيع القول ان الاستعانة بالاساطير فـي التعبير الشعري لا يمكن ان يتحول الى غاية ، فهذا مـا يسقط الشاعر من الحساب. ان الاساطير يجبان تتحول الى ادوات مؤكدة للقدرة فـي التعبير واكثـر ملامسة لمحيط الحقيقة الشعرية . وعبر هذا فقط تنفلت مـن عادية الاستعمال فـي الترصيع المعماري للمنظومـات الشعرية . وتتشابك الاسطورة مـع الحالة الحسيـة والحدسية بمرافقة مستمرة حتى النقطـة الحاسمة حيث ينضج المعنى الذي يستبطنه الشاعر وحيث ينذهل المتلقي بفعل التفجير الفني الحاصل .

هذا وقد فاتنا ذكر شيء يبدو على غاية من الاهمية. هذا الشيء هو العلاقـة الصميمية والمتطورة بين نمـو الشعر (الرمزي) والاستعمالات الاسطورية . ان الرموز نفسها كانت بمثابة المهد العضوي للاسطورة في الشعر . ولقد كان (كونراد) محقا بقوله : (ان الادب كلـه بنـاء رمزي) من حيث ان الرموز هي طرقات الشاعر او الفنان في الولوج الى عالم الرؤى او جواهر الاشيـاء . وقـد ظهرت بوادر الرمزية الاولى عند الشاعر (بودلير) فـي قصيدته (التجاوب) حيث حـول العلاقات بين الكائنات الى علاقات رمزية خفية يدركها الشاعر فحسب . وكذلك عند (استيفان مالارميه) وعنـد الشاعر الكبير (بـول فرلين) الذي كتب قصيدته (فن الشعر) وصاغ فيهـا مبادىء المذهب الرمزي . وما ان تحول الرمز الى لغـة شديدة الحساسية وسريعـة الامتثال للحدوس حتـى تفتحت ابواب المهايأة لولوج الاسطورة الـى عالم الشعر . ومن هنا فأن المطالبة بتداخل الاسطورة مـع بناء القصيدة الكلي وتشكيلتها الفنية من اجل ان تدخل فـي وجـدان القارىء كمنطق شديد التجاوب ، لا تعني الانطلاق مـن مشروطات على غاية مـن التعقيد ، بـل من حقيقة لها جذورها الصحيحة . ولهذا فأن الاسطورة ضمن القصيدة تحوز على امكانية التفجير المدهش الـذي ينتظره القارىء بأنبهار .

بغداد — **عزيز السيد جاسم**

---

1 ــ لقد كانت مناقشة الاستاذ (ناجي علوش) لموضوع (الرمز والاسطورة عند السياب) توضيحا موجزا اغناني عن نقد السياب بهذا الخصوص . انظر عدد (الآداب) الثالث ١٩٦٦ .

من فدائي الى زوجته

— ١ —

(اصمدي لا تضعفي يا ابنة عمي)
ضبطوني مرة احفر في الليل الخنادق
بصق السافل في وجهي . فأدميت جبينه
حطموا ضلعين من صدري بأعقاب البنادق
وانا ، غدارتي نامت على الارض حزينة
حاولوا تخدير ايماني الذي اقسمت فيه لا اخونه
مارسوا شتى الصنوف الثعلبية
واساليب الذئاب الهتلرية
حاولوا فتح مغاليق الصناديق القوية
لبسوا ما يلبس الغائص في بحر الاعاجيب الخفية
انما اغرقهم في الجرف تيار القضية .

— ٢ —

وانا في السجن اخبار رفاقي في يساري
ساعتي مذياع رشاشي واقدامي وناري
ويك — كف — عقرب الساعة تنضو
عن شراييني اصطباري ،
وانا قطعة كبريت على وجه من الكبريت
مبتل الجدار

— ٣ —

والعجوز المومس الشمطاء قدامي تعرى
تتعاطى العهر ، لا تفعل ما تفعله في الارض اخرى
يجلبون الدر والياقوت واللؤلؤ عشاق لها خلف البحار
ويصوغون لها الليل نهار
(ويصلون — ويزنون —) على سيقانها المحمومة الصفراء
يزنـون جهـار
تترك العشاق تأتيني ومر في القرار
يقلع الشهوة من وهج (الانا) وهي اندثار

— ٤ —

زوجتي ، قبل انتهاء الورقة
ربما ما اكتب الآن يعريك الثبات
قبل حين جاءني امر بأن انسف وكرا للغزاة
فيه : ان اسلك كالصمت لوحدي
درب غربي القناة
فيه الغام كثيرة
وذئاب تكره الشمس ، ثعابين كثيرة
وبـه تسفي العقارب
قبلي الاطفال عني ، بلغي الناس التحايا
زيني الابواب رشي العطر حتى في الزوايا
حددي لي نقطة مفهومة فوق الجدار
ربما آتيك مطبوعا على وجه صحيفة
طرحوها في القطار ..

العراق (البصرة)

قحطان محمود السعيدي

من الغنائية الى الدراما
في شعر صلاح عبد الصبور

بقلم فاضل تامر

لم يكن ظهور « ماساة الحلاج » كدراما شعرية حدثا طارئا في تطور صلاح عبد الصبور الشعري . فهي في الحقيقة تمثل قمة تطوره الفني الصاعد الذي بدأ من الغنائية وانتهى بميلاد الدراما الشعرية ـ ان دراسة دقيقة لتطور التكنيك الداخلي للقصيدة عند عبد الصبور ، يقودنا الى ادراك حقيقة نمو وتطور عناصر الدراما تدريجيا في اعماله الشعرية . فمنذ بواكير نتاجاته الشعرية ، كنا نلمس تلك البذور ، التي راحت تجد تعبيرها اللاحق ، في التطور والاغتناء المستمر لمعمار القصيدة ذاته ، بطريقة المعالجة ، وللموضوعات الفكرية والحياتية التي تطرحها اعماله الشعرية . وهذا الميل الداخلي نحو اغناء العناصر الدرامية في قصائده يمثل في الواقع نزوعا للابتعاد عن الغنائية ، والاقتراب من اشكال التعبير الموضوعية المتمثلة في عناصر الاداء الملحمي والدرامي . وهو بكلمة اخرى يمثل « هروبا من الذات » على حد تعبير اليوت (١) في محاولة لاكساب الشعر نبرة لا شخصية باعتبار ان النزوع الدرامي يعني ان يكون الشعر ليس تعبيرا عن الذات بل هروبا منها .

وهذا الابتعاد عن صوت الشاعر الاول ـ الغنائي والاقتراب من الصوت الدرامي لم يكن مجرد عملية تكنيكية او شكلية خارجية ، بل اقترن باغتناء وعي الشاعر المستمر بتجربة الحياة الانسانية والفردية ، بفهمه المتطور لوظيفة الشعر ، وباقتران بحركة التجديد في شعرنا العربي الحديث ، التي تمت في ظروف ثورية وحضارية وضعت انساننا العربي ، وبالتالي الشاعر الجديد ، امام وظائف جديدة .

ان اجراء مسح شامل لمراحل تطور صلاح عبد الصبور الشعري يكشف لنا عن هذا الخيط الذي يدفع بعناصر الاغتناء الدرامي في اشعاره التي كانت بداياتها تلتقي كثيرا مع اتجاهات القصيدة الغنائية التقليدية في شعرنا الحديث والتي كانت تستمد اصولها وقيمها الفنية والتعبيرية من شعرنا الغنائي الكلاسيكي .

فلقد بدأ صلاح عبد الصبور رحلتهالشعرية في اوائل الخمسينيات كشاعر رومانسي ، متاثرا بالاتجاهات الرومانسية الغربية التي طورتها مدرسة ابولو الشعرية ، والاتجاهات الشعرية في المهجر ولبنان ، اضافة الى تاثيرات الحركة الرومانسية الانكليزية التي تمثلت في اعمال ووردزورث ، كوليردج ، كيتس ، شيللي ، بليك ، وغيرهم . وكانت القصيدة عنده آنذاك تاخذ صفة « القصيدة القصيرة » باعتبارها الشكل الحديث للقصيدة الغنائية . وكنت تحس بذلك الفهم الرومانسي لوظيفة الشعر الذي يمتلىء به احساس الشاعر ووعيه . وقد اقترن ذلك ايضا باستمرارية صوت الشاعر الكلاسيكي في اشعاره، طريقة تناوله للتجربة الشعرية ، علو صوته ، الاسراف العاطفي ، التانق في العبارة ، ومعمارية القصيدة ذاتها التي كانت تتخذ احيانا شكل القصيدة الكلاسيكية ـ العمودية ـ .

فالقصيدة القصيرة عند صلاح عبد الصبور في هذه المرحلة كانت تتسم بالغنائية ، والعفوية ، والبساطة في التكنيك ، والعذوبة والتفاؤل الرومانسي ، والطوفان فوق سطح التجربة الانسانية ، مع محاولة استلهام تجربة الذات الفردية ، في فيض من العواطف المتدفقة ، والتحليق في اجواء من الخيال الرومانسي الجامح احيانا . وهي بهذا امتداد للقصيدة الغنائية العربية حيث « العاطفة ، او الموقف العاطفي هو الاطار الموضوعي للقصيدة » وهي سمة القصيدة القصيرة التي « ينتظمها خيط شعوري واحد ، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي الى افراغ عاطفي ملموس . » (٢) . وتكتسب القصيدة القصيرة صفتها الغنائية لانها « تجسم موقفا عاطفيا مفردا او بسيطا » على حد تعبير هربرت ريد اي « انها تستقبل مرة واحدة في توتر ذهني واحد » . (٣)

ويمكن ملاحظة هذه السمات في بعض قصائد صلاح المبكرة منها « عيد الميلاد » ، « سوناتا » ، « الرحلة » ، و « الوافد الجديد » و « الاله الصغير » التي تضمنها ديوانه الاول « الناس في بلادي » . ففي « سوناتا » تحس بذلك التحليق الرومانسي في عالم الخيال والحلم :

ولا تشغلي اننا ذاهبان ... الى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقعها ، لا الحياة ... تصف علينا ، ولا النبع جف
ونصنع كوخا حواليه تل ... من الورد باحته ، والسجف
ويا فتنتي ، سامي رحلتي ... وعزبتنا المرفا المنتظر

يمثل هذه الرومانسية يتحدث لنا الشاعر في « سوناتا » ، عن تجربة ذاتية وجدانية ، يحلم فيها الحبيبان بعالم بدائي ساذج وبسيط، بعيدا عن عالم البشر وهمومه ، وتبرز امامك اصوات الشعراء الرومانسيين وعودتهم الى الطبيعة التي هي بمثابة ارتداد الى البدائية

---

١ ـ « ت. س. أليوت : الشاعر الناقد » ـ تاليف : ماثيسن . ترجمة : الدكتور احسان عباس .

٢ ـ « الشعر العربي المعاصر » ـ الدكتور عز الدين اسماعيل ، ص ٢٥١ .

٣ ـ المصدر السابق ـ ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

والنقاء وهروب من عالم المدينة ، عالم الحضارة والصخب ، والانسحاب من مجابهة الواقع .

وفي « الرحلة » يستمر النفس الشعري ذاته مع وضوح الاداء الكلاسيكي ، عروضيا ونبرة :

الصبح يدرج في طفولته   والليل يحبو حبو منهزم
والبدر للم فوق قريتنا   استار اوبته ، ولم أنم
جام وابريق وصومعة   وسماء صيف ثرة النعم
قد كرمت انفاسها رئتي   وتقطرت انداؤها بفمي
ونجيمة تغفو بنافذتي   لحظت شرودي لحظ مبتسم

هنا تحس بالشاعر الكلاسيكي يقف امامك منتصبا بكل قامته ، فاستخدام الصورة الشعرية ، والكلمة ، وستاتيكية المشهد ذاته وافتقاده الى الحركة الدرامية ، وتراكم الصور بشكل كمي ، لا يحقق تحولا نوعيا ما في بناء الصورة ، وكلها سمات يمكن ملاحظتها في قصيدته هذه .

وفي « الوافد الجديد » تحس بتلك الرؤيا الحالمة ، الشفافة ، الطرية :

زورقي جانح كسير   وشراعي به خروق
وخليجي ومرفئي   نام من دونه المضيق
وانا جاهد لغوب   اتهادى الى الابد
نحو قصر من الرمال   وقلاع من الزبد

تكتشف هنا انك امام شاعر لا يمتلك رؤيا شعرية عصرية ، بل هو يتناول تجربته الذاتية عبر زاوية رؤيا رومانسية حالمة ، بل لتحس احيانا انه لا يمتلك فهما عميقا لوظيفة الشعر ، اللهم الا باعتباره ذلك « التدفق التلقائي للعواطف العنيفة » الذي تحدث عنه ووردزوث ، اما الهموم الانسانية والميتافيزيقية ، اما الغضب والتمرد والحزن المأساوي، والرؤيا الثاقبة الذكية للاحداث ، ولمعمار القصيدة فأشياء تحس بغيابها في شعر عبد الصبور في هذه المرحلة . وهو حتى في قصيدة مثل « عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤ » التي حاول فيها ان يتخطى اطار تلك المرحلة بمعانقة تجربة انسانية وحياتية معينة تقع خارج الذات ، هي تجربة عيد الميلاد ، ظل ايضا غنائيا ذاتيا منغلقا ، يهرب من مواجهة النهار الجديد ، ويود لو يظل اسير الليل ، وطن الرومانسيين الجميل الحالم:

نزح المساء ولم ازل   احيا باحلام النيام
أرد النهار بمقلتي   سامان من هول الزحام
ماذا علي لو انعطف   ت لغرفتي حتى أنام
واغوص في بحر السلام

ويمكن القول بان هذه الفترة اقترنت ايضا بجمود البناء العروضي وبقائه ضمن حدود تجارب المهجريين والرومانسيين العرب الآخرين وعدم المساس عموما بقدسية « عمود الشعر » (٤) العربي في سنواته الاخيرة. ويمكن اعتبار قصائده « عتاب » ، و « حصاد الذكريات » و « قلق » وهي من ديوانه الثاني « اتوق لكم » ينتمي لهذه المجموعة .

الا ان الثورة التي راحت تهز كيان المجتمع العربي هزت معها العديد من العروش والاصنام والنصب المهترئة التي كان عليها ان تفسح المجال امام ميلاد عناصر التجديد والثورة . واجتاحت الثورة ايضا شعرنا الحديث ، فتخطى بجرأة ابراج المدن القديمة ، ليطل على مشارف عالم جديد ، ، جرىء ، ومعطاء ، وصعب ايضا .

فأغتنى وعي الشاعر العربي بتجربة جديدة ، وجدت صداها في تطور معمار القصيدة الجديدة والثورة العروضية التي تمثلت في الاشكال العروضية التي فجرها « الشعر الحر ». وصلاح عبد الصبور، كواحد من الشعراء الحساسين المرهفين التقط عناصر الثورة والتجديد التي راحت تمارس تأثيرها داخل قصيدته الجديدة ، واستطاع ان يخطو الخطوة الاولى بكسر اطار العزلة على حدود تجربته الذاتية لتقترن بالتجربة العامة : القومية والانسانية ، بمعانقة اصيلة لهموم الناس وتطلعاتهم . فتكتسب القصيدة الغنائية في المرحلة الثانية هذه طعم الغضب والتمرد ، ويعلو صوت الثورة وينهار برج الحلم الرومانسي العاجي ، ليجد الشاعر نفسه وسط البشر ، ازاء همومهم ، وثورتهم وغضبهم ، وحزنهم ، وتكتسب القصيدة ، في وعي الشاعر ، وظيفة انسانية جديدة . لم تعد القصيدة مجرد انثيال عاطفي ذاتي لتجارب ضيقة لا تهم البشر الآخرين ، بل اصبحت وسيلة « تواصل » مع الآخرين ، وسيلة تحريك و « عدوى » ، اصبحت موجهة للناس الذين برهنوا على حضورهم وقيمتهم كصانعين حقيقيين للاحداث ، وكمبدعين للقيم . هنا يلعب وعي الشاعر السياسي والايديولوجي دورا كبيرا في تحريك الجو الشعري عموما ، ويستطيع ان يتخطى فعلا اطار القصيدة الكلاسيكية ـ عروضيا ـ والرومانسية الحالمة ـ معالجة « نحو القصيدة الجديدة « الحرة » ذات المعالجة والاجواء الواقعية . ولكن القصيدة هنا رغم اغتنائها الجديد تظل تدور ضمن اطار القصيدة الغنائية القصيرة وهي ما اطلق عليها الدكتور محمد مندور « شعر الوجدان الجماعي » ، او « الوجدان الواقعي » الذي جاء اثر « تقهقر الوجدان الفردي » . (٥)

ففي قصيدة « مرتفع ابدا » (٦) يتحدث الشاعر عن حدث سياسي وقومي هز كل الناس هو رفع العلم المصري على مبنى البحرية ببورسعيد عام ١٩٥٦ :

« لترتفع ، لترتفع ، يا ايها المجيد
يا اجمل الاشياء في عيني ، انت يا خفاق
يا ايها العظيم ، يا محبوب ، يا رفيع ، يا مهيب
يا كل شيء كان في الحياة او يكون
يا علمي ، يا علم الحرية »

فرغم نبل الحدث القومي هذا ، الا انك تحس بسذاجة المعالجة هنا واغراقها في الانفعال السريع الذي جعلها هتافية ، يرتفع فيها صوت الشاعر الخطابي جهوريا ، ومباشرا ، وتتساقط الاوصاف دونما غاية او ضرورة فنية تذكرنا بمعالجات الشاعر الكلاسيكي في « مديحه » التقليدي . ولا شك ان ذلك يعود الى عدم رسوخ القيم الشعرية والسياسية الجديدة في لا وعي الشاعر . ان الثورة هنا لا تزال تطفو في الخارج ، على سطح الالفاظ ، على سطح الانفعال السريع ، ولم تترسب بعد عميقا ، لتقدم شعرا ثوريا اصيلا وعميقا . وفي « ساقتلك» تكتشف ذلك الحب العميق لشعبه ، لاستبساله في الدفاع عن وطنه ضد الغزاة الامبرياليين ، مع تطور طيب في التكنيك والمعالجة :

« ساقتلك ،
من قبل ان تقتلني ساقتلك
من قبل ان تغوص في دمي
اغوص في دمك
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا »

الا اننا نظل نلمس ذلك الصوت الجهوري المباشر واضحا في مطلع القصيدة خاصة ، ولكن عناصر تعبيرية جديدة تغزو عالم القصيدة هذه وتكسبها افقا آخر يبعدها عن السقوط .

---

٤ ـ نحن نستخدم هنا مفهوم « عمود الشعر » ، و « القصيدة العمودية » للاشارة مجازا الى البناء العروضي الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العربية ، وليس الى ذلك المفهوم النقدي المحدد الذي استخدم من قبل النقاد العرب القدامى .

٥ ـ « فن الشعر » ـ الدكتور محمد مندور . ص ١٥٣ .
٦ ـ « الناس في بلادي » ـ صلاح عبد الصبور .

وفي قصائد اخرى اكتسبت هذه المرحلة غنى وصفاء . مثل « هجم التتار » ، « الناس في بلادي » ، و « نام في سلام » ، وهـي هنـا تفتني بعناصر جديدة ، ونلمس فيهـا بذور الدراما ، والبـلاد ، والديالوج ، والابتعاد عن المباشرة والهتافية ، والتناول الاصيل للتجربة الجماعية والسياسية بعيدا عن الانفعال السريع . وهنا تبرز للمـرة الاولى محاولة الشاعر الابتعاد عن الاسراف فـي صوته الغنائي الذاتي والاقتراب نحو رؤيا ومعالجة موضوعية للتجربة الحياتية . ففي « هجم التتار » تتداخل رؤيا الشاعر الموضوعية التي قدمها عبر تصوير قصصي للمعركة ، مع رؤيا الشاعر الغنائية التي تتدخل لتكسب القصيدة طعم التعاطف الذاتي . في مطلع القصيدة يقدم عرضا - يكاد يكون روائيا للمشهد - ذا طابع موضوعي :

« هجم التتـار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار
رجعت كتائبنا ممزقة ، وقد حمي النهار
الراية السوداء ، والجرحى ، وقافلة موات
والطبلة الجوفاء ، والخطو الذليل بلا التفات »
ولكنه يتدخل بصوته الغنائي ايضا :
« وابلدتي ! هجم التتار »
« وانا اعتنقت هزيمتي ، ورميت رجلي في الرمال
وذكرت - يا امي - اما سينا المنعمة الطوال »

وهذه القصائد وغيرها تمثل توقد وجـدان الشاعر السياسي ، وانفتاحه على الحركة الشعبية وثقته بالانسان العادي ، ونظرته المتفائلة المستقبلية التي لا تفزعها قوى الشر او الهزائم الصغيرة الموقتة التي قد تدفع آخرين الى الانغلاق واليأس والتشاؤم . انه هنا شاعر مجابهة . شاعر تحد . وشاعر مقاومة . وفـي هـذه المرحلـة كانـت التجربـة السياسية والثورية هي عود الثقاب التـي فجرت قدراته الشعرية وكسرت الجليد المتجمد الى الابد . فراحت بعد ذلك تتطور قصائـده ، فنيا ، ومعماريا ، ومعالجة ، بخطى ثابتة ، راسخة ، ومترابطة ، وبوعي كبير . لم يعد صلاح عبد الصبور هنا ، ذلك الشاعر الذي يركض وراء الانفعال السريع ، او الكلمة المتأزمة ، هنا اصبح شاعر قضية ، شاعـر هم انساني وقومي ، يتحرك بجرأة ، بقوة ، وباقدام . وعملية الاقتراب من التجربة الجماعية للناس ، وللثورة ، قادته الى الابتعاد التدريجي من الاسراف الغنائي والذاتي نحو آفاق التعبير الموضوعي ، والدرامي . وكان نمو العناصر القصصية والحكائية ذا قيمة كبيرة هنا . لم يعـد يتناول التجربة كشيء جاهز ، ثابت - ستاتيكي - بـل راح يعايش التجربة خلال حركتها الدانيميكية ، خلال جدلها ، خلال صراعها . وكان اكتشاف « البلاد » (٧) الشعرية نقطة تحول هامة في تكنيكه الشعري تمثلت في بعض اعماله الشعرية وخاصة في « شنق زهران » وقد مهد لهذا الالتقاء بالحكاية الشعرية ، عنايته بابراز العناصر القصصية فـي اشعاره ، ومحاولة تقديم صورة حسية مباشرة للحدث . وظلت معالجاته الاولى يغلب عليها طابع السرد القصصي او الروائـي ، حيث تتداخل العناصر الموضوعية للاداء الشعري بالعناصر الغنائية ، وبصوت الشاعر الاول . ففي « نام في سلام » مثلا نجد ملامح العناصر القصصية بارزة ، الا ان الشاعر لا يدعها تتكشف بشكل مباشر عبر عرض درامي كما فعـل في بلاد « شنق زهران » ، بل راح يوجه السرد القصصي بشيء مـن سعة الاداء الروائي :

« اما اخي محمد نبيل
فقد طوى جنازه شوارع المدينة
في ظهر يوم قائظ : والناس مطرقون
احبابه ، احبابنا ، واهل حينا القديم
واعولت صبية في شرفة مهدومة
ودق طبل معول ، وسار جند واجمون »

انها محاولة لتقديم صورة وصفية روائية للحديث ، بعيدا عـن التركيز ، والدقة والاقتصاد التي تتصف بهـا الحكاية الشعريـة . ونستطيع ان نلحظ بروز عناصر الاداء القصصي ايضا في « الناس في بلادي » و « والسلام » و « ابي » . و « موت فلاح » ، وهي من ديوانه الثاني « اقول لكم » ، وقصيرة « حكاية قديمة » مـن ديوانه الثالث « احلام الفارس القديم » .

كما اقترنت هذه المحاولات بتقديم معالجات جديدة لتجاربه الذاتية والعاطفية ، اتسمت بالعذوبة والرقة ، والميل للهمس بـدل النبـرة الجهورية والتجديد في الصور الشعرية، وظهور عناصر الحركة والفاعلية داخل القصيدة التي تخطت إطر القصيـدة الرومانسية ، والقصيـدة المهجرية . ففي « اغنية حب » :

« وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطه
خدا حبيبي فلقتا رمان
جيد حبيبي مقلع من الرخام
نهدا حبيبي طائران توأمان ازغبان
حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والامان
قرب حبيبي »

ونحس فيها عذوبة وشفافيـة و « همسا » ، واستعـارة بعض الصور والمعالجات من كتاب « العهد القديم » ، و « نشيد الانشاد » ، وهي كلها هيأت للشاعر طريق اكتشاف آفاق شعرية جديدة . لقـد بدأ الشاعر ينظر عبر رؤيا جديدة للتجربـة والاحداث ، وراح يدرك وظيفة جديدة وشاملة للشعر ، لم تكن قد تحددت او اتضحت في ذهنه في بواكير حياته الشعرية .

وهكذا استطاع صلاح عبد الصبور من تقديم تجارب مبدعة فـي البلاد الشعرية مستندا الى اساس تطوري غني وصلد مـن التجارب الشعرية المتنوعة .

ويكتسب اكتشاف الحكاية الشعرية في رحلة صلاح عبد الصبور اهمية الى انها كشفت عن قيمة العناصر الدرامية التي ستتكامل فيما بعد لتجد شكلها المستقل في درامته الشعرية الاولى « مأساة الحلاج » .. ان كون البلاد تعتمد العناصر الموضوعية في التقديم ، تعمق مـن الصفة الدرامية للحدث الذي يجسد عبر النقل المباشر الثوري لحركة ونمو العقل الدرامي ذاته ، كما ان ذلك يضعف من حدة العناصر الغنائية المطلقة والذاتية المتعلقة ، ويتيح البعد الموضوعي امام الشاعـر المعاصر المجال التعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية بشكل مـسوح وبعيد عـن التقريرية والمباشرة ، كما تجنبها الانزلاق في العقيم والغموض والتجريد الميتافيزيقي .

ففي الحكاية الشعرية ، لا تتحرك التجربـة الذاتية للشاعـر كلحظات سيكولوجية عابرة وعلى مستوى ذاتي مطلق ، كما هو الامر فـي القصيدة الغنائية ، بل تتحرك كعالم بصري وحسي متكامل لـه ابعاد الوجود الحقيقية ، وليحقق هذا التشكيل في النهاية الوسيط الفني اللائم و « المعادل الموضوعي » لتجربة الشاعر وعواطفه وافكاره .

و « شنق زهران » استطاعت مثلا ان تستقطب في آن واحد عناصر الفولكلور والبطولة متمثلة في زهران البطل الشعبي الذي استشهد في دنشواي في نضاله ضد الانكليز ، كما انها استوعبت بشكل بارع وفـذ الاداء البلادي باعتمادها على التركيز والدرامية اذ يقدم لنـا الشاعر الحدث بدرجة عالية من الموضوعية والملحمية وبطريقة تتسم بالبساطة

---

٧ - « نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية » - فاضل ثامـر . « الآداب » - (٢) ١٩٦٨ .

تذكرنا بلوركا وناظم حكمة وخاصة في قصيدة « الرجل الذي يمشي » لناظم حكمت و « اعتقال انطونيو آل كومبوريو » للوركا . (٨)

وعبر استخدام الاشكال الشعرية الجديدة راح صلاح عبد الصبور يطل على مرحلة جديدة من تطوره الشعري تمثلت في القصيدة الطويلة ، والقصيدة ذات اللوحات والتي تسمى احيانا بالقصيدة العنقودية .

فهنا راح يقدم لنا الشاعر فهما جديدا للتجربة الشعرية ، لوظيفة الشعر ذاته ، وبالتالي لمفهوم الوحدة الفنية للقصيدة . ففي تجاربه السابقة ، كانت قصائده تتميز بغلبة الطابع الحسي . فالشاعر يحاول ان يقترب من العالم الحقيقي ، في شيء من « المحاكاة » ، وهو هنا يمد جذوره في الخصائص الحسية العامة لشعرنا الكلاسيكي الذي كان يميل عموما للتصوير الحسي للتجربة . اما في « القصيدة الطويلة » فقد راح يطل علينا عالم جديد تماما . عالم غير متناظر او منسجم عضويا كما هو الحال بالنسبة للقصيدة الغنائية القصيرة او الحكاية الشعرية ، او القصيدة الرومانسية . انه عالم معقد ومتشابك . فبدل النمو العضوي المتصاعد ، والتصوير الحسي المطلق للتجربة الذاتية والعالم الخارجي ، راح يقدم لنا الشاعر تراكيب غاية في التعقيد تمتزج فيها العناصر الغنائية والبالادية ، الى جوار عناصر التجريد الفلسفي ، وهي تتحرك حركة « مونتاجية » ذكية عبر المشاهد المتنوعة ، والحوار الدرامي ، والتداعيات ، والصراع ، لتلحم كلها في جو التجربة الشعرية لتشكل في النهاية عالم القصيدة الفني الفريد .

والقصيدة الطويلة في شعرنا العربي الجديد هي ليست امتدادا للمطولات العربية القديمة . فالمطولات العربية الكلاسيكية ، ظلت رغم طولها ، قصائد غنائية تفتقد الى الوحدة الفنية عموما ، بينما القصيدة الطويلة الحديثة ، قصيدة تنزع نحو الدرامية وبروز عناصر التعبير الموضوعية . وهي تستمد الكثير من اصولها من تجربة الشاعر الحديث واحساسه بضرورة اغناء عالم القصيدة الداخلي ، كما كان لنموذج القصيدة الطويلة في الادب العالمي الحديث تأثيرا كبيرا في تكاملها . لقد احس الشاعر المعاصر بان تجربته الخاصة ، وتعقد همومه ومشكلات الانسان المعاصر المتشابكة ، كانت اكبر من ان تستوعبها القصيدة القصيرة ، لهذا وجد في القصيدة الطويلة احد المنافذ التي يعبر خلالها عنها عالمه المعقد هذا . وقد اتخذت القصيدة الطويلة اشكالا متقاربة منها القصيدة ذات اللوحات ، او ما نسمى احيانا بالقصيدة العنقودية ، وفيها يقدم الشاعر تجربته الضخمة لها دفعة واحدة ، وعلى نفس شعري واحد ونبرة واحدة ، بل عبر لوحات ، يلجأ احيانا لوضع عناوين فرعية لهذه اللوحات ، وفي حالات اخرى يكتفي بالترقيم ، كما تتخذ القصيدة الطويلة احيانا شكلا متماسكا دونما لوحات او تقطيع غير اعتيادي . وفي كل الاحوال لا يعتبر الطول هو المقياس لهذا التصنيف ، بل بناء القصيدة المعماري ذاته ، وطبيعة التجربة الشعرية ، هي التي تحدد علائم هذا النمط الشعري . وللتمييز بين القصيدة القصيرة والطويلة يرى هربرت ريد ان الفرق يكمن في الجوهر اكثر منه في الطول ، « فالقصيدة القصيرة هي في العادة غنائية لانها تجسم موقفا عاطفيا مفردا او بسيطا . هي قصيدة تعبر عن حالة او الهام غير منقطع . اما القصيدة الطويلة فتربط بين كثير من تلك الحالات العاطفية ، وان كان من الواجب ان تصحب المهارة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة » (٩) ويشير هربرت ريد ايضا الى « ان القصيدة القصيرة هي التي تستقبل مرة واحدة في توتر ذهني واحد .

وعلى العكس عندما يكون المفهوم غاية في التعقيد بحيث يتحتم على العقل ان يستوعبه في وحدات غير متصلة ثم ينظم اخيرا هذه اللوحات في وحدة مفهومة ، فان القصيدة تعرف بحق بانها طويلة » . (١٠)

وهكذا ولدت اشكال غنية للقصيدة الطويلة في ادبنا الحديث . وكانت القصيدة الطويلة بمثابة مرحلة انتقالية في تطور صلاح الشعري من الغنائية الى الدراما . ففيها اغتنى عالمه الشعري بالمعالجة الدرامية التي « تنبع من القدرة على نقل احساس المشاركة في الحادث على الفور » . (١١) وعلى مستوى التجسيد والصراع . فهو كشاعر لم يعد يتأمل اهتماماته وتأملاته شعريا كما كان يفعل كشاعر غنائي ، بل راح يحول هذه الاهتمامات الى فعل شعري . فهو يجعل المكان واقعيا لها عن طريق الوصف ، بل بشيء حدث في ذلك المكان » (١٢) ، اي عن طريق الحركة والفعل الدرامي والصراع . وبمعنى آخر فهو يختلف عن الشعر التأملي في كونه « ينقل العاطفة ، بين التأملي يكتفي بالتحدث عن نقلها » . (١٣)

وهكذا فقد « صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار ، وحوار داخلي وسرد وما الى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في اطار موضوعي حسي وملموس » . (١٤)

وفي رحلة عبد الصبور الشعرية يمكن ملاحظة انماط القصيدة الطويلة في مجموعاته الشعرية الثلاث . ففي « الناس في بلادي » يمكن ملاحظة « رحلة في الليل » ، و « الملك لك » كنماذج متميزة وفي « اقول لكم » يمكن ملاحظة « الظل والصليب » ، و « اقول لكم » ، و « تلاث صور من غزة » ، وغيرها ، وفي « احلام الفارس القديم » يمكن ملاحظة « الخروج » ، « اعلى من العيون » ، « احلام الفارس القديم » « اغنية الى الله » ، كما يمكن اعتبار « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » ، و« مذكرات الصوفي بشر الحافي » نموذجا متطورا للقصيدة الطويلة .

ففي« رحلة في الليل » يقدم من الشاعر عدم التجربة في ست لوحات تجعل منها قصيدة طويلة عنقودية . فكل لوحة هنا ، لها تعتبر وحدة مستقلة بذاتها ، بل هي جزء من اللوحة الشاملة المعقدة للقصيدة السداسية وهي تذكرنا هنا مثلا بمعمار « الارض الخراب » لاليوت التي تتكون من خمس لوحات تشكل بمجموعها اوجه التجربة الشعرية ذاتها . وعبدالصبور هنا ، يزاوج بين العديد من الاشكال التعبيرية من حوار ، وتداعي ، ورسم بالصورة ، وتأملات ذاتية ، والحكاية ، والرمز الشعبي التاريخي والاسطوري . اضافة الى عناصر الصراع والحركة التي تملأ القصيدة بداينميكية درامية . ويكتسب الحوار هنا قيمة كبيرة في الكشف عن قدرات التعبير الدرامي ، وقدرات الشاعر نفسه للاقتراب من الدراما . واذ اعتبر الناقد د.ي. جونز ان الكورس في تجربة اليوت الشعرية يمثل مرحلة تمهيدية هامة ادت الى خلق الشكل الدرامي فيما بعد وخاصة كورس « الصخرة » الذي هيأه لكتابة مسرحيته الشعرية الاولى « جريمة قتل في الكاتدرائية » (١٥) ، وكذلك يمكن القول بان بروز الحوار الداخلي كانا ذا قيمة كبيرة في اتجاه صلاح عبد الصبور التدريجي نحو الدراما الشعرية التي تمثلت في« مأساة الحلاج » وذلك لان الحوار ، لا يملك عموما ابعادا ذاتية او شخصية

التتمة على الصفحة ـ ٧٨ ـ

٨ ـ « نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية » ـ الاداب . العدد (٢) ـ ١٩٦٨ وقد قدمت في هذه الدراسة تحليلا و « شنق زهران » لهذا تجنبت هنا معالجة المسألة ثانية واكتفيت ببعض الملاحظات العامة التي لا بد منها .

٩ ـ « الشعر العربي المعاصر » ـ الدكتور عز الدين اسماعيل ـ ص ٢٤٦ .

١٠ ـ المصدر السابق ـ ص ٢٦٨ .

١١ ـ « ت. س. اليوت الشاعر ، الناقد » ـ ص ١٦٨ .

١٢ ـ المصدر السابق ـ ص ١٥٠ .

١٣ ـ المصدر السابق ـ ص ١٦٨ .

١٤ ـ « الشعر العربي المعاصر » ـ ص ٢٨٢ .

١٥ « The Plays of T.S. Eliot . » - D.E. Jones . P: 49

الشعـــراء .. والفضـاء!

قصيدتان للصافي النجفي وصيدح

اعتاد الشاعر العبقري الكبير الاستاذ احمد الصافي النجفي ان يغمرني بلطفه كلما زرت لبنـان فيهدي لي باقة جديدة من ازاهيره التي طالما عطرت اجواء البلاد العربية وملأت باريجها النفوس انتشاء ، وفي هـذه المرة كانت هديته لي هذه القصيدة التي استوحاها من (ابولو ١٣) فخرج منها بفكرة مبتكرة فـي عالم الادب لم يسبقه اليها سابق ، ولما كانت هذه القصيدة المهداة لي بكرا لم ينشر منها الا بضعة ابيات على سبيل المقدمة فقد رأيت ان اقوم انا باهدائها الـى مجلـة الاداب النفيسة انتهاجا لما سبق لي ان فعلت من قبل مـع هذه المجلة العزيزة الغراء .

بيـروت — **جعفر الخليلي**

رواد ابـولـو ١٣

للشاعر احمد الصافي النجفي

علـى روّاد « آبولو » حزنّـا
وهاج بنا اضطراب وانتخـاء
فثرنـا لاستعادتهم جميعـا
أليس الكـل يجمعنا الاخـاء
أليسوا مثلنا ، ابنـاء ارض
فخفنـا ان تصادرهم سمـاء
فلو لم يرجعوا للارض عشنـا
ثكالى الروح ، يشملنا البكـاء
فأين شعورنا هـذا اذا مـا
ذكت حرب ، وهددنـا الفناء
نقتّل بعضنـا بعضا ، ونبكـي
متى ما يخطف البعض الفضاء
تعصّبنا لسكنى الارض اذكى
أسانا ، لا الاخاء ، ولا الوفـاء
كذاك تعصب الاقطـار يذكـي
حروبا ، اذ يثور بنـا العداء
تراب جسومنا يدعـو ترابـا
يعـود لـه ، فبينهما انتمـاء
لـو احتفظت بـروّاد سمـاء
تثير الارض حربـا والسمـاء
وكلبتنا «يوشوكا» ليس تنسى
ولو ذرات اعظمها هبـاء (١)
يظل بقتلنا في الارض تـرب
وفي الافلاك ، بالخطف البقاء
فلـو ماتوا وباؤوا مـا غضبنا
لان الترب بـاء غـداة باؤوا
مكان الترب ارض ، لا يدعـه
وسيّـان الحيـاة او الفنـاء
يسافـر ، والنفوس معلقـات
به منـا ، ويصحبه الدعـاء
ولو فـي البدر سكان عراهم
لأخذ التـرب منـه الاستيـاء
فان تبعث نيازكهـا سمـاء
فـذاك لنـا عـداء لا ولاء
تعـدّ لكـل شيطـان شهابـا
يكون على الحدود لـه اعتداء
بني الشيطان حسبكمو علوّا
فهـذا اليوم تنذركم سمـاء
تماديتم فغرّكمـو سكـوت
لها ، حتى اتـى لكمـو الجزاء
اعدّت في الفضاء لكـم قبورا
تناديكم ، ليدخل مـن يشاء
واما « نكسن » ابـدى عنادا
فقولوا ذق، وقل، كيفالفداء؟
تعلق مـرة ، وارجع الينـا
متى يسمح برجعتك الفضـاء
وهات لنا برامج مـن جديد
مصححة ، توقّعهـا السمـاء
والاّ ، فادعاء النجـح وهـم
و «نكسن» او سواه ، به سواء
فان لـم يقبل العقلاء منـه
فمـن دار المجانيـن انتقـاء
اجنّهمو يجيب لـه نـداه
فيحصر فـي المجانين الثناء

---

١ ـ الكلبة التي ارسلت في التجربة الاولى الـى الفضاء ، ولـم تعد .

فان ينجح برحلته اتفاقا
فللعقل الشتيمة والهجاء
وان يفشل فاخوته كثار
وقل ، دار المجانين الفضاء
فكم جابوا الفضا بجناح وهم
فنالوا اليوم ما رغبوا وشاؤوا
فيا من هيأوا سفرا ونزلا
على قمر ، اذن لكمو العزاء
فلا تستعجلوا امرا والا
يقال ، على عقولكمو العفاء
اسو"اح الفضاء ، الا استعيدوا
دراهمكم ، فقد مات الرجاء

فسيحوا في نفوسكم ، ففيها
عوالم ، لا يحيط بها الفضاء
فان لم تبصروا فيها سماء
واقمارا ، فعذركمو العماء
فها انا سحت في نفسي، بشعري
وفيه دنى ، وليس لها انتهاء
فتحتم اعينا ، ولئن فتحتم
قلوبا ينكشف لكمو الفطاء
وان رمتم على قولي دليلا
دليلي ما يراه الانبياء

احمد الصافي النجفي

وهذه درة اخرى من درر الشعر الذي تفضل شاعرنا الكبير الاستاذ جورج صيدح فصاغ منها ثلاث قلائد غاية في الروعة ثم نظمها في عقد واحد وقدمها لي هدية بالاضافة الى هداياه الثمينة التي طالما طوق بها عنقي كما طوق اعناق الادب العربي الرفيع وفي هذه القصيدة او القصائد الثلاث تتجلى فيها وطنية صيدح وايمانه وحماسه باجلى صورها الى جانب بلاغته المعروفة .

وهو يقدم هذه القصائد الثلاث بندائين فيقول عنهما ما يلي :

« كان النداء الاول من هذه القصيدة صدى الفوز الذي حازه غزاة القمر في سفينة الفضاء أبولو ١٢ ، والذي دل على تفوق اميركا في استخدام طاقاتها الهائلة ـ مالا وعلما وتقنية ـ لتنفيذ مخططاتها الحربية الاستعمارية ، بعد ان زودتها التجارب الاخيرة في فلسطين وفيتنام بخبرة وفعالية في التقتيل والتدمير وبفضلهما صارت الصهيونية السفاحة سيدة الموقف في الشرق الاوسط .

اما النداء الثاني والثالث فأوحاهما سلوك الثالوث الفضائي بعد عودته الى الارض ، وقرار الحكومة الاميركية باستغلال شهرته وشعبيته لدعم سياستها العدوانية ضد العرب . قالت جريدة (هرالد تريبون) في منتصف ديسمبر « ان واشنطون اذنت للابطال الثلاثة بان يسهموا في حملات الدعاية لاسرائيل وفي جمع التبرعات لجيشها اثناء محاضراتهم وجولاتهم فقاموا بالمهمة احسن قيام » . اي انهم نزعوا عن رحلتهم المريبة قناع الانسانية وهالة المثالية التي كانت البنتاغون تدعيهما . وفي عدد تال من الجريدة ذاتها قرانا ان حكومة واشنطون سمحت للمتطوعين الاميركيين بالمحاربة في صفوف اسرائيل مع الاحتفاظ بجنسيتهم الاميركية . فاعلنت بذلك تصميمها على ابادة الملايين من العرب ان لم يخضعوا لمشيئتها ويستسلموا لربيبتها ، متمردة على قرارات جمعية الامم ، ومتنكرة لشرعة حقوق الانسان ، كأنها ظل الصهيونية على الارض ، وروح اليهودية في الفضاء .

انها الان عدوة البشر رقم واحد ، ولكن بعض العرب لم يزالوا على خنوعهم امامها وعلى تشبثهم باذيالها . فلنذكر ما قاله لهم المرحوم خليل مردم بك :

اخوانكى في فلسطين تنالهم
بالسوء والعسف انياب واظفار
ارى الحجارة احمى من انوفكم
كم ارسلت شررا بالقدح احجار !»

والان الى القصيدة :

الى القمر المسخر

للشاعر جورج صيدح

ـ ١ ـ

حذارك من غزو اليهودي" يا بدري
سيأتيك في ثوب الامركي" ـ من يدري؟
أتانا بذاك الثوب اثناء نومنا
فلم نصح الا والسكاكين في النحر

عرفناه غدارا ، سبوقا الى الخنى
خريجا من (التاميز) مدرسة الفدر
يجلّي على استاذه في انتهاكنا
ويربو على (النازي) باسلوبه القذر .
نصحتك قاطع ارضنا وسماءنا
وطارد مطايا الغرب ، حمالة الشر
الست ترى في الشرق آثار زحفها
وكيف تجازي من يرحب بالفكر ؟

ألست تراها في فلسطين نكّلت
بشعب بريء شردته الى القفر ؟
أتاح لها أكنافه فتمكنت
وأهوت على المضياف بالناب والظفر
فبات كأن الدار ليست بداره
ولا المسجد الاقصى بمسجده الدهري
وبتنا كأن العز ملّ جباهنا
ولم يبق غير الذل في دمنا يجري
نشاهد نار الحرب تحرق جارنا
فلا نحضن المحروق ، خوفا من الحر.

١٨ - ١١ - ١٩٦٩

- ٢ -

اعيذك من غدر اليهوديّ يا بدري
قد انقضّ كالاعصار من حيث لا تدري
غزاك ولم تشعر به متفلفلا
« بنجمته » في راية « الانجم » الزهر
ألم تر صاروخا كعنقاء مغرب
تمرد واعلولى الى الطائر النسر ؟
يشاغل انظار الانام ولا يرى
له أثر الا بنظّارة السحر
قد اندسّ في السبع الطباق فأجفلت
كواكبها ، الآك يا كوكب الشعر
أعدّ لك الخفاش رسم حمامة
واغصان زيتون ، تدلت من الثغر
فأغراك بالسلم الكذوب ، وكفه
على مقبض السكين للطعن في الظهر
يحاول ملكا في السماء مسخرا
كما سخر الارض البسيطة بالقسر
كأن له (مبكى) هناك (وهيكلا)
بناه له الاجداد في غفلة الدهر .
مفيّاه (بيتٌ ابيض) فوق هامنا
تكون به صهيون صاحبة الامر
متى قبضت فيه على عنق (نكسن)
تلقت من الجزار اعتدة الجزر ..
فيا ويح امريكا ، يسود أجيرها
عليها بما أعطته من سعة الإجر .
عهدناه حتى الامس كالخلد لابدا
وكالفأر يستجدي الامان من الهر
فكيف غدا السندان مطرقة ، ولم
نزل حيثما كنا ، على هامش العصر ؟
نحيل عليه لعنة الله بينما
يكيل لنا (النابالم) جمرا على جمر .
ونحن - كما يهوى الاعادي - جماعة
ممزقة الاوصال ، مشلولة الفكر
تنافح عن عرض الديار يميننا
فتثلمه اليسرى باصبعها السري ..
نزم رباط الجيب ما دامت الوغى
ونرخي عنان الصوت في طلب الثأر ..
لنا مقول يطري الجهاد ويعول
يقوض اركان الجهاد الذي نطري
نسام من الاعجام ما لو يسامه
ذلول من الانعام لاشتاط كالنمر
وما صبرنا صبر الاكارم ، انما
حرصنا على جر المغانم بالصبر ..
سلام على روح الفدائي ، انها
تعلمنا كيف الخلاص من العمر !

١٨ - ١٢ - ١٩٦٩

- ٣ -

بربك يا بدر الدجى حكّم الحجى
وكشّ ذباب الارض عن وجهك الدرّي
مصيرك ان لم تعتبر كمصيرنا
يبيعك نخاس ويشريك مستشري
غدا يزرع الدولار فيك يهوده
ويستنبت الموت الملقّح بالبذر
يصهينك الفش الذي صهين الورى
ويحملك البطش المباح على الكفر .
غدا انت عبد العبر في الملاء الحر
تنالك اشداق العوالم بالسخر
فتشقى كما يشقى زنوج اميركا
وتلقى الذي يلقى الشآمي والمصري
غدا يصرف السمّار عنك لحاظهم
لكيلا يروا في بدرهم شبح القبر !

٣٠ - ١٢ - ١٩٦٩



كانت العينان اللتان تنظران اليه فاسيتين ، معاديتين ، يعرفهما طول عمره . تواجهانه ، بصمت ، من غير لفة . ولا يريد أن يرد عليهما .

وكان مس الموسى ينزلق على صفحة وجهه الغارفة في رغوة دمثة . معجون الحلافة له لذعة خفيفة على الجلد ، احتكاك الموسى بوجهه ناعم نظيف مريح . وفي الحمام هدوء ضوء الصبح النائم ، ويأتيه هجيج البوناجاز خافتا من بعيد ، تحت ماء يغلي في امان . وقد انجابت فرقعة اوتوبيس المدرسة من قليل ، وذهب يحمل الاولاد وهو يعوي بزمارة دعية صخابة ، ويرتج لمروره زجاج البيت .

ربنا يستر . لعله لا يطلع عليهم في الطريق ، وتحدث حادثة .

هذا القلق نقطة صلبة خشنة الحواف لا تنحل ، ولكنه ، بشكل ما ، ينعمه ويصقله ويغطيه ، لا يذيبه ولا ينساه ولا يتجاهله ، بل يقبله ولكن يدفعه بعيدا تحت طبقات اخرى من الرجاء والتعلل بالثقة من انه لن يحدث شيء . وماذا بوسعه ان يفعل ؟ كل الناس تتكلم ، ولكن الصحف والاذاعة والتلفزيون لا تقول شيئا ، باصرار . لا أحد من معارفه او اصدقائه او اقربائه رآه رأي العين ، او سمعه بالفعل بأذنه . كل الناس سمعت من مصادر ثقة ، كل الناس عرفت من أصدقاء واقرباء لا يمكن ولا مصلحة لهم ان يكذبوا او يروجوا اشاعة لا اساس لها . سلطات الامن تعمل ليل نهار وقد جندت قوات خاصة لتعقب حقيقة الامر ، ولكنها تحرص ان يكون ذلك من غير اعلان ، حتى يأتي اليوم المشهود .

وهو لا يكاد يصدق . او يصدق . ولكنه لا يعتقد ان الامر يمكن ان يتعلق به او يهمه مباشرة . قد يكون صحيحا . لعله فعلا يمر بالشوارع ، هناك ، بعض الشوارع ، ولعله فعلا يهاجم الناس ، ويقع المصابون ، ما من احد رأى شيئا حقا . ولم يظهر في طريقه على اي حال ، ولا طريق الاولاد في المدرسة .

صحيح انه التقى ، بمحض الصدفة ، باثنين او ثلاثة من معارفه القدامى . وكانت الاخبار قد ترامت اليه انه اعترضهم في الشارع، وان شيئا ما قد حدث . اصابتهم جراح، ويقولون انهم يحملون آثار تشوهات . لكن لم يكن يبدو عليهم شيء ، لا اثر لجرح، او صدمة. لعلهم يحسنون اخفاءها .

كانوا حريصين على ان يظهروا بمظهر طبيعي جدا ، طبيعي اكثر قليلا مما يمكن لك أن تنتظره . وسلم عليهم هو أيضا ، بحرارة اكثر قليلا – قليلا جدا – من المعتاد ، وتبادلوا التحيات والمجاملات وانهوا ما هم بسبيله ، وانصرفوا . لم يشيروا الى شيء ولو من بعيد، لم تجر كلمة بينهم عن الموضوع كله . هل في نظرتهم شيء بعيد ، غائب ، أو مكتوم ؟ ربما كان هذا كل ما في الامر . وهم يستحقون ما وقع لهم على اي حال – ان كان قد وقع لهم شيء . لماذا يتصدون له ؟ لماذا يخرجون اليه ؟ ما لهم هم ؟ فاذا كانوا قد ذهبوا اليه ، في سكته ، عمدا او عن غفلة ، فلعلهم كانوا قد حسبوا حسابهم ، من الاول . ونالوا جزاءهم على كل حال . كانوا اذن قد قبلوا المخاطرة والنتيجة الضرورية للمخاطرة ، او استحقوا ما يجري للغافلين . ماذا حدث لهم ؟ ما تلك التجربة يطوون عليها نظرتهم المرتدة الى الداخل تتجنب الالتقاء والمواجهة ؟ ماذا يمكن ان يحدث – على اي حال – في الشوارع الصيفية الضيقة الغاصة المحرقة المتراكبة بالحر والزحمة ؟ بين الاوتوبيسات المتوحشة الثقيلة الهاجمة ، والبيوت القديمة جففتها الشمس واغبرت بتراب خفي عنيد صفحات وجوهها الذابلة المتساقطة الجلود ؟ بين مواكب الناس المدومة المختلطة المتشابكة التي لا تنتهي بالجلاليب والقفاطين والفساتين والملايات والبنطلونات والبلوزات ، بالجزم والبلغ والصنادل والاقدام الحافية ، امام الدكاكين المفتوحة وسيارات النقل الضخمة المشعثة الحمولة ، بين عساكر المرور بعصيهم القصيرة ووجوههم السوداء الغارقة في الملل والعرق ، على الاسفلت المشقق ، وجزر البلاط الضيقة الشريطية وسط الشوارع، والخضرة المصفرة الساقطة ، واوراق الصحف والنفايات المتطايرة واكوام التراب الصغيرة ، بين اكشاك السجاير والبضائع المستوردة، والكتب والمجلات الملقاة على الرصيف بين الانوار والصفافير والسيارات اللامعة ، والتاكسيات المكسرة ، والعربات الكارو والترامويات وعربات الفاكهة والفجل والجزر ؟ ماذا يمكن ان يكون قد حدث لهم ، ان يكون قد فعل بهم ، في الشوارع ، وفي وقدة الشمس العارية البذيئة وفوانيس النور واعلانات النيون ؟

كانت دفقات الماء الفاتر تنصب على رأسه ومؤخرة عنقه، يجمعها بين راحتي يديه من تحت الحنفية ، ويطس بها وجهه ، ويلقي بها على رأسه ، فلا يسمع الا صدمات الشلالات الصغيرة المفاجئة ، وهو يشهق باستمتاع ، وعنف ، ويجفف وجهه كأنما يكحته ، كأنما يريد ان يمحو شيئا لا يرى ، ولا يمحى .

كان الاوتوبيس الضخم ينطلق غاصا بالناس ولكن صامتا، على حافة النيل . وقد فتح الشباك الى جانب وجهه ، وساقاه مرتفعتان في وضع حرج، قدماه على الاستدارة الحديدية الناتئة فوق العجلة الامامية، ناعمة ، مكشوطة بان صدؤها ، والزحمة قد تحولت الان الى نوع من العجينة الثابتة الرخية ، انحسرت عنها تقلبات النزول والصعود

وصراعات الوقوف والتحرك ، وقطع التذاكر – او التهرب منه – واصطياد المقاعد والتربص بها والبحث عن مواطيء مريحة للاقدام . وفي داخل الكتلة الضخمة المندفعة كأنما رغما عنها ، لا نملك ان نرد حركتها او تطامن من انطلاقها ،كان يحس موجة ثقيلة ولكن مقبولة ، بل مريحة ، من التماس الوثيق الحميم بين الاجسام التي همدت – في نور متراخ – وامنت لحظة من لجاجة شد وجذب لاينتهي واحاطت بها جدران ملفوفة ، مصقولة ، توحي بالاطمئنان في قوتها الذاهبة الى غرضها لا تحيد ، هشة ولكن مفتولة الذبذبات محكمة الرفائق ، بين زجاج النوافذ السميك المترب الشفافية ، والمقاعد الجلدية البلاستيك اللامعة من احتكاك الاجسام العرقانة ، والاعمدة النيكل الرفيعة المدورة ، والارضية – تحت الاقدام – تهب وتنزو وتنحط في انسياب متموج يقترن بارض الشارع ويسيطر عليها بثقة .

وقد امتلأ الاوتوبيس بهدير المحرك والانفاس الحميمة الهادئة والتلاصق الذي استقر ، لحظة ، الى نوع من الرضى والقبول – ما اندره ! – بين الناس بعضهم البعض .

وهواء النيل يدخل اليه ، فجأة ، من على صدر المياه الواسع العريض ، فيغمض عينيه ،ينفحه الهواء بنشفة تملأ قلبه براحة اخرى، كأنها صوفية . وكأنه لم يكن قد اوى الى ذخر من التعلات ، وذكاء الحيوان الذي يريد ان يتشبث بالحافة، ولا يقع .

في وسط براح المياه الرقراق مركب وحيد صغير أسود ، يبدو من بعيد مشعثا اعجف ، قشرة ضئيلة نحيلة يصعد بها وجه المياه ويهبط ، في رفق . ينبثق منها شراع ابيض مفرود شاهق الارتفاع ممتلىء بالهواء ، روح قوية عريضة الجناح ، تشق طريقها بتوق ووجد الى السماء الباردة الزرقة ، يحملها جسم هزيل خشبي ضامر تلعب به موجات صغيرة وسط تيه شاسع في سهل المياه الرمادية .

وتحت عينيه شط النيل ينحدر الى التفافات كثيفة محروقة الخضرة من نباتات الحلفاء والبوص ، ورقعة صغيرة ممهدة مزروعة على الشط، باعواد صغيرة من الذرة المهدلة الشواشي ، وخص صغير مكسور من الخوص والطين الجاف ، لا باب له ، وعلى الشط الاخر اهتزازات نور الصبح ، بلا صوت ، بين حيوانات غامضة اليفة قاتمة الخضرة من الاشجار اللفاء العجوز والبنايات المرتبة المنسقة ، ظهرها بعد المسافة والضوء المائي من وحشيتها ، وروضها ، وغسل عنها سوفية الحسابات العارية ، لانت واستكنت ، في نوع من اللدونة الطفلية، تحت نور الصبح وتراوح نغمات الخضرة وقتامة ماء النيل .

ارتفعت صرخة الفرامل فجأة ثاقبة ، كاشطة ، تنوح . لف الاوتوبيس على الشط لفة واسعة ، سريعة جدا ، ومالت الكتلة الضخمة ، في هدير المحرك الذي يئز في ذعر وغضب معا ، واحس العجلات تحته تخرج عن حافة الاسفلت الصلب الامين وتثب، في رجة تهد العظم ، فوق بلاط الرصيف ، وتحتك ، متشبثة ، بتراب الشط الهين القوام . واندفعت من جانبه سيارة نقل، تكركر في ثقل، وفراملها تعول أيضا في صرخة بطيئة ، واطراف حمولتها من اعواد الحديد الصدىء الناتىء تكاد تخترق زجاج الاوتوبيس ، وكتلة الاوتوبيس تنزل على الجسر الطيني، منحدرة بمقدمتها العريضة الى أسفل ، وتدخل تحت كتف من جرف بارز، مجوف، عريض . الارض تحت العجلات التى تدور سريعة تتلمس النجاة والحياة ، لزجة رخوة طينية لكنها تحتمل ثقلها ،حركتها الدائرية الجارحة نهشتها في استماتة ، وقد انحشر سقف الاوتوبيس تحت الكتف الطينية الثابتة ، تخدشه في خشونة ولا تنشدخ مع ذلك ، وتمر غيامة خاطفة من العتمة ، في الفجوة القريبة من النيل ، ولم يعد في العربة الا لحظة صمت كاملة، كأنها الابد ، من غير انفاس ، انجابت فجأة كما سقطت فجأة ، والسائق يدور والناس تهتف وتصرخ وتميل وتترنح ، اذهلتهم المفاجأة وهبت صيحاتهم ودعواتهم الملهوفة ، ملء عيونهم تقلبات متعاقبة من الارض والماء والاسفلت والطين المتماسك ، والسائق يغير السرعة في حمى البحث عن الخلاص ، واليقظة الحادة ، ويضغط على البنزين ويرفع الاوتوبيس بجرمه الثقيل وقوته الدافعة الى اعلى ويصعد ، وتتشبث العجلات الامامية بثبات جديد في منحدر الارض المرتفعة وتزحف مندفعة الى فوق ، على ارض تهدد كل لحظة بالانهيار ولا تنهار، وينشمم خطم الاوتوبيس الارض المرتفعة ولكنه لا يمسها ، ينتشق منها نفس حياته ورائحة التراب ، ويشهق ، شهقة واحدة متقلبة الزئير ، يزوم في هديره المملوء الصدر ، ويزحف الى اعلى ، باستماتة ، والعجلات ترتفع على أرض لا افق لها ، الى حرف السماء تتوغل صاعدة على جرف لا يسقط ولكنه لا يصل الى الامان ، في نفس اللحظة التي تدمدم فيها قعقعة مكتومة ويتخبط السقف بالكتف الترابي ، وينطبق الى تحت فوق رؤوس الناس تحت ضغط الطين الجاف ، وينقوض جرف هش من كتل التراب الجامدة على الشط وتسقط الكتل الصغيرة من غير صوت ويرتفع منها رشاش بطيء ، موسيقى الحركة ، لا شأن له بشيء ، وهناك فوق ، من بعيد ، على الافق الشاهق الارتفاع الذي لا تصل اليه العجلات في دورانها المتماسك الحرج المصمم الملهوف ، تحت صفحة السماء ، بازاء خلفية العمارات الملونة بالبني المنطفىء والازرق الكبريتي الكابي ، هناك ، وحدها ، متميزة قاطعة الحواف ، عربة تين شوكي، على عجلاتها الخشبية الدائرية الرفيعة الفروع ، اخشاب العجلات مفرغة تبدو من خلالها زرقة السماء ، ورفيفة مشعة من المركز، منفرجة من بؤرتها المكورة الصلبة ، في موسيقى هندسية ثابتة ، واكوام الحبوب الشوكية، عالية ، غضة بعصارتها ، نباتات عصية وكثيفة الغنى، لا تبالي، تحديها لا رد عليه ، وبجانبها صفحة الماء تومض بشعاع لا تطيق عيناه ان تستقرا عليه .

عندما دخل الى ميدان التحرير آتيا من اتجاه كوبري قصر النيل، في نور الصبح العاري الثقيل ، وما زالت قدماه غير متوازنتين قليلا ، لا تكاد تستقران على الارض ، ورفع رأسه ليعبر الطريق ، سمع صوت النافورة لاول مرة ، واضحا في الشمس ، والمياه تسقط على الرخام المفكك المتآكل ، وحفيف التراب في اوراق الشجر الجافة .

كان الميدان ، تحيط به شوارع المسفلتة وتخترقه ممرات ملتوية وفسحات من الخضرة الناصلة ، خاويا . ميدان في وسط بلد ريفية ، وبنايات المجمع ، والمتحف ، والعمارات القديمة ، من ناحية ، رازحة كلها ، وقصيرة ، ومفلطحة ، بهائم ضخمة كسول حول الجرن ، مدت كتل اقدامها العريضة ودفنت رؤوسها في كتلة عظامها الساقطة الهامدة. ومن الناحية الاخرى اقتحام الهيلتون برشاقة لا حياة فيها ، سوقية جدران مصقولة حادة ملطخة بمساحات مقطوعة من الالوان الجارحة .

مياه النافورة تعلو ، في غير همة ، وتقع ، متناثرة القطرات على الحوض المكسور . والمماشي الترابية المتعرجة ، خالية ، عليها اوراق ممزقة يتطاير بها هواء مسف مترب . خلية الاوتوبيسات الحمراء تموج بنحل ثقيل قذر ، تطن ببطء وتزاحم ، لا تدور حول مركز اشعاع ، تتسرب في الشوارع من غير وجهة . اعلانات النيون حمراء زرقاء تومض وتنطفىء ، تسطع باهتة في النور الجامد المحايد ، لماذا اضاؤوها في نور الصبح ؟ وظلال الناس القاتمة في الشمس ، تسير في غير سرعة وفي غير بطء ، محنية ، يحسها قامات سوداء رفيعة رثة هزيلة مجوفة ، في وسط اشعاع رازح شامل ، تختط طريقها الى كن الحيطان وامن الاثاث والكراكيب والمكاتب والسراير الرثة .

ومرت من امامه ، كأنما تأتي من عالم آخر ، دراجة مسرعة رشيقة يدور بها صبي جنائني ، ويستدير عسكري المرور ليفتح لها طريقا خاويا لامعا اسود ليس فيه غيرها ، وخلف الولد ، على السلة الحديدية المعلقة بالدراجة ، اكوام شاهقة من الازهار الاثيثة المكتنزة الجسد ، طرية غضة ، يتدفق غنى الوانها في النور ، في لدونة لحم حي وثير ، ورقته ، مقطوعة ، ملفوفة الى بعضها البعض بخيوط خضراء من اعواد

نبات ، اشرطة حمالات تحز في بضاضة البياض وفي نداوة الالوان الوردية وتحدي الحمرة اليانعة وكثافة الزرقة المليئة بالعصير ، وخطفت امامه وابتعدت ، في كل مجدها الحسي . كأنما غرق لحظة في طيات جسد امرأة باذخة ، في لحظة الحرارة الاخيرة الناعمة .

كان الجرم الضخم الوديع ، بسنامه الصغير على ظهره ، يأتي من يمينه ، من ناحية باب اللوق ، بين سيارات قليلة متباعدة ، تنحرف وتختفي في الشوارع الجانبية ، تتجنب الميدان ، وتنسل من تحت اللوحات الخشبية الضخمة ملصقا عليها اعلانات الويسكي والسينما الورقية المزقة الاطراف . وتراءت له قبلة شرهة بذيئة فاغرة فاها ، لا تتحقق ابدا ، بين وجه رجل بنفسجي كامد مخطط ، وامرأة راقدة حمراء عارية الساقين تأكل جسدها الحروف المتضخمة المتعرجة .

اقترب منه من الشارع الخلفي عند مبنى وزارة الخارجية القديم ، طويلا ، بارز الاسنان في وجه اسمر نحيف العظام ، ووقف بجانبه ، ينتظر اشارة المرور . كان الطريق مفتوحا . هادئا في قميصه الابيض المشمور الاكمام ، ذراعاه مسترخيتان ، تنتهيان بأصابع مستدقة سوداء الاظافر ، في ساقيه رشاقة توحي بقوة خفية ، بمقدرة خارقة على القبض والتملك ، في قدميه حذاء تنس من قماش حال بياضه الى سمرة .

احس رغبة ان يقول شيئا فالتفت اليه ، وقال بجد :

ـ لماذا لم يضربوه ؟

ـ لا بد أن يأكل .

ـ لا بد أن نأكل ، كلنا ، ونعيش .

ـ الجو حر .

ـ اول الصيف . الحر جاء مبكرا .

ـ سنعود بالليل لبيوتنا .

ـ واين بيته ؟

ـ لا بد ان يسير المركب . سواء كان النيل هادئا ام غير هادىء .

ـ سيأتي الليل أبطأ من السفينة . هذا كل شيء .

التفت فجأة ، فرآه . لا يتحرك ، قريبا منه في وسط الطريق ، وحده .

كان ينظر الى الجرم الضخم قادما من اليمين ، بعيون عاقلة وشرسة ، يتربص . دون ان تختلج فيه عضلة .

لا يصدر عنه صوت ، لسانه العريض الاحمر المحبب ، مدلى من فمه ، مبرد حي مشحون بطاقته ، ساقط من تحت الانف الضخم المفلطح ، اقدامه ثابتة لينة على الاسفلت الاسود ، جبهته المرفطة مدورة ، هابطة ، وجفناه الثقيلان ينزلان على عينيه ، كأنه نصف مغمض ، مرهق من السفر ، هادىء يعرف سيطرته ، ينتظر بثقة لحظته ، وكأنما تخلخل الهواء من حواليه ، وفرغ ، وملأته شحنة جديدة غير مرئية من القوة والتهديد .

واحس صدره يضيق . وألم غير مستبين ولكن موجع وضاغط يقبض على عظام ضلوعه ، بخفة ولكن من غير ان يفلته ، ويتهدد ، وتتركز له نقط حادة في مكان قلبه . .

ما زال يخب في فسحة الميدان الواسع ، قادما اليه ، شامخا في كيانه البطيء الناسي ، بنوع من الرشاقة المهتزة الثقيلة ، ينظر من عل الى الامام ، في غير مبالاة .

سمع صوت الهرير العميق الاجوف الخشن ، يتردد ويتضخم ، وان كان ما زال في طبقة تحتية مدفونة ، ويملأ سكون الميدان الذي تتناوش صمته اصداء خافتة من نفير سيارات وصلصلة ترام بعيدة ، وحفيف النافورة .

سوف يثب الآن ، وينقض عليه بمخالبه المشرعة الثاقبة المزعة ، وسوف نسقط كتلته المدمرة بهجوم مندفع لا يوقفه شيء ، بحيوية خاطفة لا راد عليها ، وينطلق الزئير في نشوة الهجوم ، وتنشب الانياب المدببة في العنق الطويل . سوف يختلط الخوار المفزع الشاكي الاجش ، بزمجرة النهش والتمزيق المتقطرة دما . ويسقط الجرم الشاهق على الاسفلت ، تحت دفعة الوثبة المنقضة عليه . ولكن تشبثت به ، لا تفلته السيقان القوية القصيرة القابضة بكلاباتها العظمية النافذة الى مخابىء الحياة بحساسيتها النابضة الخافية التي لا منعة فيها .

سوف تصطدم السيقان والاذرع والضلوع ، وتصطرع الاجسام ، وترتطم اعمدة العظام ، بلا عقل ، في شراهة الخطف والهبش ، في النظام التخبط والتصادم ، في تصميم الكسر والهصم ، بين تهشم حجارة الحياة المنفوضة ، وضجيج الاحشاء المكنونة مكشوفة فجأة للنور القاتل ، بين صرخة النصر والقتل وحشرجة التشبث بالهواء الواهب الحياة .

كان ينهج ، وهو يصطدم بالناس ، ويهتفون به ، يمرق بين السيارات وعربات الكارو المتزاحمة ، وتلاحقه الشتائم والتوجعات الساخرة ، ويهبط سلالم متربة بين جدران ضيقة متربة ، وتصفر خلفه عساكر المرور ، وتنحرف الدراجات عنه وهي تقرع اجراسها دون توقف ، ويتراجع الناس امامه وهم يشورون بأيديهم ويزعقون به .

كان قد رآه . التقى به ، وحده . وفي قلب الميدان .

وعرف الآن ماذا يمكن ان يحدث . ما يحدث بالفعل . وهو ايضا لن يقول لاحد أبدا .

لكنه عرف ايضا ماذا عليه ان يفعل ، منذ الآن . عرف بقلب راجف قلق . ما يجب ان يفعل ، هل يستطيعه ؟ هل يستطيع ان يقوم بالمهمة التي قرأها في العينين العاقلتين الشرستين ؟

كيف وصل الى الفورية ؟ لم يكن في ذهنه الا صور متعاقبة خاطفة من الترامواىات والناس ، من الزحمة والعربات ، في مطاردة افلت من قبضاتها المفاجئة المتهددة ، من صرخاتها وعجلاتها القاسية . انفاسه تقتلع من صدره اقتلاعا . لن تعود ساقاه ، بعد قليل ، تقويان على احتماله والاندفاع به ، جريا . الارض تشدهما اليها ، وصدره شق ضيق جارح . لكن ذهنه هادىء ، في بؤرة ثابتة من حرارة ساطعة ، يعد عدته لصراع لا يعرف اين يحدث ، ولا كيف يخرج منه ، ولكنه يعرف انه سيذهب اليه ، طائعا او برغمه ، ويخور قلبه عندما تطوف بذهنه نتائجه ، لا يسلم ابدا بها ، ولكنه يعرف انها محتومة وضرورية ، ايا كانت . ويعرف انه ، طائعا او برغمه ، سيخوض غمرته .

العينان القاسيتان تنظران اليه ، من عمق شفاف اجنبي عنه ، ما زالتا معاديتين . ولا رد عنده .

كان مسندا ظهره الى الكرسي غير المريح ، يرفع رأسه الى الحائط القديم ، وضلف الشبابيك السوداء . كان الحمام يدخل ويخرج ، برشاقة بطيئة هادئة ، من اقفاص الجريد التي تحيط بها اوراق اللبلاب ، فوق جدار القهوة البلدي . وقد صفت الكراسي في مفرق الطريق على الارض المفروشة بالرمل المبلول . وفدة الظهر قد خففتها الظلال المتراوحة على تعريشة العنب الممدودة ، سقفا اخضر مثقوبا في ارابيسك غير منتظم ، فوق الشارع ، على اعمدة خشبية رفيعة حائلة الاغبرار . وجاء الصبي بابريق الشاي المعدني الصغير الازرق المدور ، لم يعد يرى مثل هذا الابريق كثيرا . يذكره من طفولته . كان ابريقه هو ، لا أحد آخر يشرب منه الشاي . شاي طازة جديد ، وكوب سخن ثلثه ماء سخن ، وملعقة صفيح غارقة فيه ، وسكر في منفضة سجاير زجاجية مضلعة . هذه قهوة نظيفة ، معتنى بها ، حسنة الاضاءة .

ـ أهلا وسهلا . شرفت المطرح يا فندي .

ـ أهلا بك . الله يشرف مقدارك .

ـ نورت الفورية .

ـ منورة بكم وبالجدعان .

ـ رايح القلعة ان شاء الله ؟ خان الخليلي ؟

ـ أبـدا والله . مشاغل .
ـ ربنـا يعين .
ـ سمعت الاخبار ؟ ماذا حدث في الميدان ؟
ـ هل حدث شيء في الميدان ؟
ـ أنا اسألك ماذا حدث في الميدان ؟
ـ ماذا تريد ان يحدث في الميدان ؟
ـ الساعة عشرة الصبح ؟
ـ ماذا يمكن ان تفعل ؟ لا بد ان يمر الواحد من الميدان ، فـــي الصبح او المساء .

كان الرجل يستمع الى الحديث . وقف على الناحية القريبة ، بينما هو يقلب الماء الساخن بسرعة ، يديره في الكوب ليطهره ـ اليس هذا هو المفروض ان يفعل ؟ ـ وعندما القى بالماء بعيدا عنه الى الارض المفروشة بالرمل ، كان الرجل ينظر اليه ، دون ابتسام ، عارفا . وجهه الداكن مغلق ، عيناه مدفونتان ، ليس فيهما مكـــان للرحمة . عظامـــه متينة ، فيما يلوح ، تحت القميص الرمادي المفتـــوح خارج البنطلون الاسود المكوي . فمه المكتنز ، بشفتيه السوداوين تقريبا ، الشهوانيتين، كانه على وشك الابتسام . لم يبتسم .

ـ هل حدث شيء ؟
كأنما حياته نفسها تتوقف على رد من الرجل .
ـ اتفضل الشاي .
ـ آه . الشاي . الشاي هنا عظيم .
ـ أصيب أحـد ؟
ـ لمـاذا ؟
ـ فـي الميدان .
ـ الانسان دائما مصاب .
ـ لا . لا . أبـدا .

سقط نور الشمس ، مخففا ، من بين اغصان التعريشة ، علـى الوجه الداكن . هل هي ابتسامة ؟ أم لعب الضوء بعينيه ؟ رشف مـن الشاي ، ما زال سخنا ، وضع الكوب ، علـى رخامة المائدة المدورة ، ببطء .

ولم يرفع بصره من الارض .

على الرمل المبلول المسوى ، واضحة ، قاطعة الوضوح ، آثار اقدام اربعة ، مفلطحة ، غاصت في لدونة الرمل من ثقل كتلة الجسم العريض، تنتهي كل قدم بفرز عميقة في الارض ، مدببة الفور . المخالب المقوسة. على بعد خطوتين من عينيه .

وظلال الاوراق ترتعش بين استدارات الضوء الصغيرة المهتـزة ، جاءت اصوات خبط ودق معدني بعيد ـ دكـــان سباك ، او ميكانيكـي سيارات ، سروجي على الارجح ، لا بد انه سروجي سيارات ، السروجية لا تحتاج مهنتهم الى خبط ودق ، مبيض نحاس ، نعم ، او صائغ ، ربما، او بياع البسبوسة تحت المئذنة العتيقة ، امام منصة حلواه اللينـــة النديه بالعسل السريعة العطب جنب احجار الجامع السوداء الالفية . وارتفع زقاء ديك ، طويل ، في همود الظهر المبهم ، ينادي الفجـــر . وتكرر صياح الديك في السكون ، مرة اخرى ، ومرة . لم يرد عليه نداء آخر . وحشة هذا النداء لا تطاق . كل شيء يغمره سلام . وصمت . القهوجي على النصبة ، في الداخل المعتـــم الرطيب ، يغسل الاكواب ويضع الصواني الصفراء التي تقطر ماء بعضها فوق البعض لها قرقعة نحاسية مكتومة الصدى ، مبتورة .

ـ حصل لنا الشرف
ـ الله يشرف مقدارك .
ـ مـن الناحية ؟
ـ أبدا والله . مررت من هنا مجرد مرور .
ـ قلت تاخد شاي ؟
ـ شاي عظيم .
ـ اهـلا وسهلا .
ـ تقول حدث شيء ؟
ـ أي شيء ؟
ـ أبدا . مجرد سؤال .
ـ حصل خيـر .

كان يصعد الى الحارة من سلالم ضيقة حجرية متهدمة ، ملبـــدة بطبقة قديمة من التراب . وجر قدميه في بركة صغيرة موحلة من مـاء غسيل تتشربه الارض . ومر من تحت شرفة خشبية مائلة مهجورة ، تكاد تسقط من بين احجار مكومة في دور علوي مهدود . وعبر امام بقـال مظلم مدفون تنزل اليه سلمة الى الداخل ، وامامه صندوق كوكا كـولا احمر مقشر الطلاء . وصمتت النساء لحظة ، وهو يمر ، جالسات علـى العتبات المتربة يرضعن ويثرثرن بصوت عال مرتاح ممدود ، في قمصان نوم مقورة الفتحة واسعة باهتة . ذراعان ناعمتان تلفيان بماء وراءه ، من حلة كبيرة . وجه امرأة ، كأنها طفلة ، لكنه نسائي ، معابث ، غض، ساخر ، مشعث الشعر تحت المدورة التي تنتهي بكريات صغيرة مهتزة ملونة . ولد يقعي في وسط الحارة ، في طريق الذاهبين الآيبين ، وقد رفع جلابيته النظيفة حتى وسطه ، واستغرقه الجهد المستحوذ الـــذي تركز فيه كل جسمه ، باستمتاع ، ورفـــع اليـــه عينين مستطلعتين ، غائبتين ، وجهه محتقن بالدم والجهد المريـــح . ودار حول الخرابـــة الفائرة الارض ، من وراء كوم تراب عال هبت عليه منـــه رائحة العطن والبراز والصفيح الصدىء والارض التي ينتقع فيها الماء ، على مهل . هدد بيوت قديمة . ووراءه علب الطوب الملونة بالوانها الفاقعة ، قـــد اخذت منذ الآن ترث وتتشقق شقوقا رفيعة متعرجة سوداء .

أين يجده ؟ كيف يمكن ان يجده ؟ قال له انه في كل مكان ، فـي الميدان ، في حواري الحلمية، في شوارع شبرا ، تحت المتحف الزراعي، قال له في ساحات مصر الجديدة ، وفي الصاغة ، في اغوار الفوريه ، نعم جنب الجيزة ، في جنينة الحيوانات ايضا ، مقفلا عليـــه داخل القفص وخارجه ، ايضا ، قال له عند الساعة في سليمان باشا ، وعند السفارات في العجوزة ، والزمالك وفي الازهر ، قرب قرافة الامـــام وعلى العلو فـــي العباسيه ، قال لـــه في كـل مكان . الناس لا يعرفون خطوه بخطوهم ، رجله علـــى رجلهم ، انفاسه فـــي صدورهم الشرسة ونبضه هو نبض قلوبهم المحطومة . لا نفهم ؟ قال له انه يدخل الشارع ـ كل شارع ـ باقدام واثقة نعرف انها تملك الشارع ، كل شارع . قال له باعين حنون قابضه ، يحتضن الناس ، ساقاه الاماميتان عليهما شعر ناعم وملبد تفوح منه رائحة الحيـــوان الوحشي الحريفة الزاعقـــه ، شممنها ، قال له ، أنفاسه زخمة بخراء ، ولكنـــك ، نعرف ، نحبها ، وتنشمها ونجد فيها طعما نريده . قال له تجد الاشلاء فيما بعد ، مرمية على التراب ، او على الاسفلت ، يرفعها عساكر المرور ويضعونها علـــى الرصيف ، كلقمة عيش ، ويغطونها بورقتين مفرودتين من « الاهرام » او « الاخبار » ، قال له الناس تلقى بصفيحة ماء على الدم الـــذي يسود لونه سريعا ، او يرشونه بقليل مـن الرمل او التراب ، وعجلات السيارات على أي حال سرعان ما تمحو كل اثر . قال له أن قطعا صغيرة ملوثة من ملابس الاطفال ، ممزقة ، يطير بها الهواء احيانا ، ويلفها الناس ويرمونها على جنب وتضيع ، بين قشر الترمس واللـب وورق كراسات التلاميذ المزق . قال له ينسل من تحت البوابات العتيقة ، بين دكاكين الاحذية ، وشوالات العطارين التي تنفث روائح التوابـــل والبهارات ، يحتك احيانا باكوام الذرة المقلقة بخضرتها، وتهتز عربات الترمس والذرة المشوي من صدمة جسمه بها ، علـــى شط النيل ، بيـــن المتنزهين والجالسين على العشب الناصل . قال له الناس لا تسرع ولا تجري ولا شيء ، قال له صرير صدره ، وزحيره، يتردد احيانا ، كأنه من الداخل، حيث لا يوجد في الشارع الا ضجيج المـــرور ، كرير اجوف يتذبذب داخل اسطوانة القفص الصدري الوثيق ، ويلتفتون فـلا يرون شيئا ، هرير عميق به حشرجة طبيعية منتظمة ، ثابتة الايقاع . قال له ضربـة واحدة تجعل الرأس المبتور ، فاغرا عينيه ، صامتا ، يسقط بصدمـــة مكتومة على ارض الشارع ، وتتحاشاه السيارات قليلا وتنفث الحميـر

التي تجر عربات الكارو ، في رعب مفاجا ، ثم تشتد الزحمة من جديد ، وتغلق الثغرة في المرور ، ولا يدري احد ، ولا يهتم احد حقا ما اذا كانت الفرقعة الخفيفة الوزن ، التافهة في عراء الشوارع وصخبها ، جاءت من العظام المتهشمة ، او من فرقعة غازات العادم في السيارات ، او من خبط الابواب التي تصطفق ، قال له احيانا يجد الاولاد على الرصيف ، اسنانا منزوعة عليها تراب قليل ، فينظفونها ويلعبون بها يا شمس يا شموسة ، خدى سن الحمار وهاتي سن العروسة ، يا شمس يا شموسة ، خدي سن العريس وهاتي سن الجاموسة ، قال له زمجرته احيانا ترتفع في وسط النهار ، توقف كل شيء ، في دائرة ضيقة ، لحظة من زمن ، وتخرس كل شيء ، ويتكرر الزئير المحتشد بالخوف والتهديد معا ، ولا ينظر الناس الى بعضهم البعض ، ينصتون لحظة ، برغمهم ، كأنهم لا يصدقون ، الى الصوت المفزع المروع معا ، ترتطم اصداؤه ، في لحظة الصمت والانكار ، بين الجدران والنوافذ ولوحات الاعلانات ، في قلب الميادين ، او في السكك المسدودة ، وتسمع احيانا اصوات الضلف والابواب الحديدية أمام الدكاكين والواجهات تنزل بسرعة ، وابواب الشرفات تصطفق ، ولكنه بعد ذلك يعود فيسير ، بخطواته التي لا صوت لها ، مركب بطيء رشيق ضخم الجرم على النيل ، تتموج اشرعة جسمه ، بقوة ومعرفة ، وسط الناس الذين يعبرون اشارة المرور ، لا ينظرون اليه ، ولا يرونه ايضا ، يثب ، في خفة ، بين انوار الاوتوبيسات الحمراء المتربة ، تنحرف له قليلا ، وتبطيء ، لتتيح له ان يعابثها ، مرحا ، شبعان . قال له خشخشة مخالبه تسمع احيانا ، في الليل ، على ابواب الشقق النائمة، ويستيقظ رب البيت ، فجأة ، على الصوت ، ويظن انه يحلم ، ويرفع رأسه قليلا من المخدة ، ويحبس انفاسه ، ينصت ويترقب ، قال له انه يعرف ، انه عرف . قال له صحيح .

في كل خلجة منه حس مهدد قريب بهذا العناق الاخير ، عندما تطبق عليه السيقان الشعراء الملتفة ، في حنانها المصمم الخام ، قاسية تؤدي واجبا لذلك قسوتها ضرورية ، تمسكه بمخدات الاقدام الناعمة المفلطحة ، مخالبها الحادة مغمدة في جرابها ، وتغمره الرائحة الحيوانية الزخمة التي لا فرار منها ، الرائحة الخصيبة الكثيفة كثافة جسم يتحلل وتنسكب الى الخارج عصاراته الطازجة في اول لحظات الفساد الاخير ، ويلصق جسمه ، في قبضة كاملة الاحاطة ، بعضلات الصدر العريض ، تزخر فيه انفاس متضخمة الايقاع ، هادئة ، ويرتفع الكرير الاجش يملأ العالم، وتسطع الرائحة الملبدة الثقيلة تسد كل شيء ، للمرة الاخيرة ، فى حضن يضغط تلك الضغطة الرحيمة المهشمة النهائية التي يظلم فيها كل شيء .

ومواكب الناس تمر به ، في باب الحديد ، كل الى وجهته ، في وحدتهم واندماجهم معا ، ماذا يفعلون ؟ هذه الوجوه التي لكم ، منحوتة، مضلعة ، منبعجة ومضغوطة ، عرتها الوحشة والقسوة وجففتها ، شققها العرق وخط فيها الالم والشبق أخاديد لا تمحى ، هبت عليها وفتتتها اعاصير الشهوات والآمال الآمرة ، وانها كادت التحقق والاحباط معا ، كلها لا تفي بشيء وتترك الجوع متقدا لا ينطفيء ، عطشانة دائما ، ويابسة ، ذابلة ، متطاولة ، مسحوقة ، غضة ، متهدلة ، مشدودة في ايناع الصبا ، فتوة النضج ، اشراقة خاطفة تمتليء بعدها باللحم المتلمظ وتغص بالتجشؤ العفن ، هذه العيون الطاردة ، والمختبئة ، والمتربصة ، والمقتحمة ، والجامدة ، ارواح محبوسة في حفر قبورها ، تتواثب وتخمش وتنبح وتزأر وتكركر بضحك الضباع ، من غير صوت ، ارواح تنادي ، بصوت مكتوم . تنويعات شائهة على اصل بسيط وجليل قائم عند اساس صخر الجسم الذي يتحات ويسقط عنه فتات الحجر لتترك مسوخ النقوش المعراة ، طبقة بعد طبقة . ماذا يفعلون ؟ الى اين يذهبون ؟

الوحش الذي يسكن قاع قلبي ترتفع به مياه حب غير مفهوم وغير مطلوب ، ثم تتهدم الامواج . قال له ان المركب لا بد ان يسير . اين سفينتي ؟ قال له ان الصيف جاء مبكرا هذا العام واننا بالليل سنعود الى بيوتنا ، وننام . قال له ماذا تريد ان يحدث ، كلنا لا بد ان نمر من الميدان .

عندما عبر الشارع امام سينما مترو ، دخل الممر الضيق ، بين الحيطان المرتفعة المعتمة . اوراق الشارع ونفاياته النظيفة الجافة قد كنست وجمعت في كومة صغيرة غير منتظمة ، جنب الرصيف ، على البلاط المغبر القديم . ومر بذهنه انه لم ينزل قط ، ولم يصعد قط ، مثل هذه السلالم الحلزونيه الحديدية التي تدور وتدور مرتفعة الى ظلمة فوقية غامضة الى سطوح حادة لا منفذ فيها ، في المغرب البرونزي الصدىء القاتم الخضرة . كانت قدماه ، من التعب والغياب ، تختطان به طريقا غير مستقيم ، واصطدام كتفه بصناديق الخشب المبقورة الجوانب الموضوعة في اكوام قلقة حرجة تهدد بالانهيار . وكانت الدكك الخشبية على الابواب ، فارغة لا يجلس عليها احد ، لامعة مصقولة مجوفة في وسطها قليلا من طول جلسة اجيال متعاقبة من البوابين المنسيين .

كانت تجلس على الارض ، ترضع ابنها ، صعيدية ، سوداء ، مجعدة وجافة ، تنحني عليه بلا اهتمام ، في حركة حنان لا يطاق ، لا يبرر شيئا ولا يبرره شيء ، ثدي صغير داكن متهدل ، مشقق بالغضون الذابلة ، وطريّ مع ذلك يحمل عصارته ، حقيبة لحمية ملآنة مقددة الجلد ترتطم بعظم الصدر ويمصها الفم الشره دون هوادة ، انثى حيوانية هزيلة ولكن عينيها تلمعان لمعة غير حيوانية ، من طول تعريضة لشمس صراع لا راحة فيه ، من جفاف انتزاع العطاء من بئر ضحلة ، وباس الاقتراب والابتعاد ، بلا نهاية ، من الاشباع الذي يعد وينكث وعده ، وينسى ويعود ، في تكرار فقد كل نضارة وكل جدة . يرتفع بجانبها قفص جريد انكشفت اضلاع الخوص الرفيعة فيه ، متخاذلة ومصلوبة في رقتها ، لا تتهاوى ، مفروشة عليه بضع صحف يومية ، وكتاب « الشعب » بعناوين كوفية وصورة مثذنة سامقة ، اصفرت جلدته وتلوت اطرافها من الهواء السخن . وجهها الاسود المتهضم مضيء بصبر آخر ، والولد على حجرها ، مضغة تبدو لا اهمية لها ، يتشبث ، سمكة على حافة شط جاف به ماء قليل ، يدفع بساقيه وقدميه .

اقول لك سيدتي ، حبي ، امي . سخف هش مثير للضحك . اقول لك انني اعتذر ، انني آسف ، وحزين . عبث . لست اقول لك شيئا ، ولا استطيع . ما ارخص هذه الدموع التي لا تريد ـ مع ذلك ـ ان تنسكب . لست اعرفك ، يا امي ، لا شأن لك بي ، لا شيء يصل بيننا ، كل دعوى اخرى باطلة . قال له الوحش سفينة تبحر بنا في مياه مجهولة . والعالم وحش ، والالم . ولا هذا ايضا . لا .

كان يمشي ، في آخر نور المساء ، في طريقه الخاوي الذي تحيط به الاشجار ، لا ينتهي ، موحشا ، ليس فيه شيء ، على الرصيف وتحته برك جافة من الحبوب الصفراء الدقيقة التي تسقط من اشجار الكازورينا في الصيف ، يهب بها هواء اول الليل فتطير وتحط على اسفلت الطريق . مصابيح الشارع مضيئة زرقاء في ضوء السماء الاخير ، كرات زجاجية تشع بنور لا جدوى فيه ، وهو يسير ، نائما ، مغمض العينين ، في ارهاق كامل وصل به الى حدود الحلم ، في غيبة لا يوجد فيها الا جسمه ، وحش مهدود ، يمضي دون ارادة ، دون مخالب ، دون عقبة ، دون وصول ، بلا انتهاء . يحس السيارات تمرق من على جانبيه ، في حلمه ، صامتة ، اصواتها خافتة ومتمكنة في قوتها ، يحس الناس على الرصيف غرباء واخوة ، يأمن لهم ، ظلالا قائمة في نور وعيه الداخلي الخافت ، عاكفين على طريقهم ، دون توقف ، ودون اسراع .

نداء يهتف به :

ـ ادوار .. ادوار ..

الصوت في هدوء الشارع ياتيه في الحلم ايضا . حلم فسيح معتم ، الصوت نافورة تنبثق بين جدران كثيفة ، يرتطم ماؤها بالحجر الصلب القديم ، ويسقط .

أهو نداء باسمة في الليل ؟ لا ، ليس هو . اسمه غريب عنه ، ما صلته به ؟ والصوت غريب .

ودون ان يفتح عينيه ، كان يبدو له ان البيت بعيد .

القاهرة

ادوار الخراط

العودة

رياح الثلج لما اشعلت في السهل لم تحرق ..
.. سوى الاشجار
مضت اعوامنا يا قبلة الميلاد اشجارا جليديه
بلا ورق بـلا ازهار
واعواما بـلا تذكار
فكل رسائلي كتبت ولم ترسل
نسيت بأنها في الجيب لم اكتب على المظروف عنوانا
. . . .
رأيت نشيدنا المعبود بين صحائف الاوراق ..
.. اشلاء من الكلمات محتضره
يغطيها تراب الليلة الحمراء
.. تعصرها رياح الساعة القذره
واغفى فوقها النسيان اطنانا من الحسره
. . . .
حبست الدمع لم اذرفه ملتاعا ولكني ..
.. نذرت الشمس ان عادت يضيىء شعاعها السارى
ويغفو فوق اعيننا
ويرسم تحت ارجلنا ..
.. ظلال الوجه فياضا ومبتسما
نذرت الشمس امنحها حصاد العودة الزاهي
فعند غروبها الدامي تواعدنا
وتشهد رعشة بالكف ما زالت تعاودنا
بأنا قد تواعدنا ..
.. مواعيدا مواعيدا
. . . .
يقال بأن منزلنا بنيناه
فرشنـــاه
وزينا جوانبه بألوان
وان حكاية الذئب الذي يعوي ..
.. يخيف دجاج قريتنا قتلناه
وان بارضنا الاخرى زرعنا اجود الاشجار
مَن الليمون والتفاح والبرقوق والازهار
. . . .
اتيت اليك مبتهلا وظمآنا وخجلانا
اتيت اليك موثوقا وعريانا

وبين جوانحي فيض من الحب الذي كانا
واغنية تمور بداخلي شوقا
واصوات تقربني
تباعدنـــي
وتقتلني .. تراودني المسافات
وتبذر نبتها المسموم اعشابا من الخوف
تسد منافذ الرؤيا ..
.. جحيم الشك والعوده

***

لبست ملابس الترحال لم اخف ..
.. بريق الوشم والصوره ..
.. مدلاه على صدري
اتيت اليك قبل قيامة الفجر
. . . .
وحين اتيت كان الليل مصلوبا على الابواب
طرقت الباب لم يفتح
رجعت لبابنا الخلفي لم يفتح
وجاء الصوت عبر الحائط الطيني انكرني
وطاردنـــي
« ازقتنا محرمة ولحم نسائنا عريان
فقف يا ايها المفتون عند الشاطىء الآخر
ولا تنبش قبور الصمت والاحزان
ودعنا في تسترنا بلا اسم بلا عنوان
ازقتنا محرمة ولحم نسائنا عريان »
. . . .
نزلت السوق عل توهج الذكرى يجفف ابحر النسيان.
.. عل ضراعة الكلمات تنجينا من الموت
وجدت السوق غير السوق ..
.. اصواتا بلا نغم ، فناء دونما اركان
وآلاف الاطفال ترضع من حليب الذعر والطوفان ..
.. ترمقني عيون الناس عبر جحيمها المكنون بالشك
. . . .
دثار الصدر مزقناه بان الوشم والصوره ..
.. مدلاة على صدري
اتيت اليك قبل قيامة الفجر

دمياط ـ الجمهورية العربية المتحدة

انيس احمد البياع

شراع طهر الى الخطيئة

١ ـ المشنقـة
حنجرتي مزرعة الحروف
تنبت شيطانية ..
عواسجا تسد مجرى الماء
حنجرتي مزرعة النايات والدفوف
تصرخ فيها رئـة جوفاء
ويورق اللهاث عود مشنقه ،
تعصرنــي ..
تعصرنــي ..
تعصرنــي
لكنني ، ادمنت خمر الموت
وبعت في خمارة الصمت حروف الموت
اموت الف مرة في نايها الهزيل
اسكر اذ اموت في حنجرتي ..
في صوت
امــوت ، ..
تقرع الطبول ، تهزج المزاهر :
مــات فدى ، ..
ويورق الزيف حروفا ويفر الموت

٢ ـ الرفض
(ليت للبراق عينا) ..
ليتَ ليتْ
واذا البراق ميت
عبثا لن تنبت الصرخة في آذان ميت :
ليت أنا في حزيران ـ فعلنا وتركنا ـ ..
ليت أنــا ..
ليتَ ليتْ
ونسجنا (الليت) جفنا للعيون المطفأه
واتكأنا ـ حزما ـ فوق مخدات السنين
والسباخ امتصت النهر الحزين
ورفضنا ..
ورفضنا ..
ورفضنا
كلما عاد حزيران صفيق الزيف عدنا ..
نمضغ الشوك ونبكي ..
رافضين
واذا ـ سيرك ـ وحشد محدق ..
بحواة رافضين .

٣ ـ جنــازة الاحزان
حمحمت تعبى خيول المعتصم
وكبت في درب ـ ايلياء (١) ـ وجناء (٢) ـ عمرْ
وتلوّى ـ في فدائي ـ صلاح الدين شوطا ..
وانتحَـر
وركمنا الحزن في البيدر قشا
وحملنا ألق الاعين مصلوبا على الاجفان نعشا
كلما هبت رياح النار اوقدنا الجباه
وتلونا لحريق الارض والروح الصلاه
وتكحلنا بماء المعبد القدس الفريق
ولعنا ـ الارض ـ مولود السفاح ..
وشربناها خمورا ..
وارتديناها مسوحا ..
وعقرناها نذورا للخطيئه
ولعنا الموت والانسان **والدهر ..**
لعنــا
اين ؟ من ؟ كيف ؟..
جننــا
وركبنا في خضم القحط ـ كاللعنات ـ سفنا
وتضج الريح :
ـ ملعونون ـ
غبنــا ..
في كهوف الدم والحقد ، قدحنا الاعين التعبـى
قناديل ..
بحثنا عن شراع المغفره
ذلك الشاطىء نجم ارق الليل ، مهاجر
شابت الايدي **مجاذيف ..**
وضم الموج شوق الاشرعه
آه يا شاطيء الخطيئه
قدسي فيك ومليون فدائي مسيح
نسجوا الأعراق أمراس شراع المغفره
وسيأتون نشاوى بالقرابين اليكْ
فأنل ركب الهوى العائد ـ توّابا ـ ذراعيك ..
وهيىء ..
مرفأ للزورق الفادي ـ وسيان ـ ..
شفاف القلب او حضن القبور المقفره

الموصل (العراق)

ذو النون الاطرقجي



« تتيانا الكساندرفنا »

كان خريفا احمرا منذ سنيـن خمس
يطفح غضا ، ناعمـا كالهمس
حين التقت عيونـنـا
وامتزجت شفاهنـا
للمرة الاولـى
عبر غصون الشوح ، في حديقـة المعهد ، كان الشوح مبلولا
في اخـر الدرس انسللنا دون ان نـدري
ودون ان نحفل في أمـر
ولم نكن نعرف ايانـا
ومن أنت أو مـن أنـا ؟
وكل ما نعرفه اننـا ...
كان خريفـا ... آه تتيانـا
حين يدور الثلج في الضوء ، ويصحو الشجر النائم
تنفتل الريح على السطوح مثل النغم الناعم
وتعبق الغرفـة بالتبغ وبالكتب
اسمع من ينقر فوق الباب ، يأتي مسبل الهدب :
الشعر المحلول منذ برهـة ينصب كالجدول
والشفة السفلى التي تمتد مثل الغصن المثقل
تلتهم الوجه كمـا تلتهم النيـران
هشيم عشب .. مهمل .. مهمل
الشفة الهائلـة العمياء مثل الزمـان
في آخر المقهى انزوينا ، مرة في الشتاء
الفالس يدعونـا فمـا نسمع دعواه
البونش حتى آخر السهرة ما امتدت يد تطرق منفاه
كانت يدى تعرق في كفك ، تخبو مثلمـا الوريقة الصفراء
وأورقت حديقـة المعهد واصفرّت مرارا مرار
ومثلهـا أورق واصفـر فؤادانـا
ولم نعـد نعرف ايانـا
من أنت او مـن أنـا
وكل ما نعرفه اننـا ..
وكان صيفا .. آه تتيانـا
في اول الدرس التقت ، من غير ان نعلم ، عينانا
ودون ان نحفل في امـر
في آخر الدرس انسللنا دون ان ندري
وامتزجت شفاهنـا
للمرة الاخيرة
عبر غصون الشوح ، كان الشوح مبتلا ، ندى الشمس
وكان صيفـا اخضرا بعـد سنين خمس

ان قصـة الرجل والمرأة على قدمها ، تظل جديدة ابدا كتجربـة حية للشعراء ، لا يمل الناس قراءتها او سماعها على الرغم من جوهرها الواحـد وتكرار التعبير عنهـا . ولعل الذي يكسبهـا عمقها المتجـدد هـو اختلاف طعمها ورائحتهـا من شاعـر الى شاعر . وها هي قصيدة حسب الشيخ جعفـر تؤكـد هذه القضيـة كمـا تؤكـد في نفس الوقت ان الشعـر الجيـد هـو الشعر الاقرب الى الواقع والمعبر عنه في صدق وحذق والهام . ان صدق التجربة يمنح القصيدة ملامحها الواقعيـة القويـة التي تعطي القصيدة ارضيتهـا المميزة .. ونحـن عبر قصيـدة (تتيانا الكساندرفنا) نتابع القصة البشرية الجميلة ابتداء من صدفـة اللقـاء في حجرة الدرس الى اللقاء (عبر غصون الشوح في حديقـة المعهد) الى الغرفـة العابقـة بالتبغ ورائحـة الكتب الى جلسة المقهى والفالس يدعـو العاشقين الخ ..

ان هذه التفاصيل الصغيرة العاديـة في مظهرها الـواقعي ذات ايحاء قوي وتصوير مرهف حينمـا تتداخل لتكـون اللوحـة الكاملـة لتجربة الشاعـر .. وقد يظن ظـان ان ذكر هذه التفاصيل الصغيرة امر سهل او هـو شيء أقرب الى الفوتوغرافيـة ، فالفرق بين السرد السطحي والتصوير الفوتوغرافي عند شاعر تعوزه الموهبة الحقـة وبين اختيـار هذه التفاصيل الموحيـة الدالة عند شاعـر موهوب فرق كبير استفاض فيه الحديث .

يقول فكتور هيجو (ان الالهام هو بمثابة الطائر الذي يخرج مـن البيضة ، فلو لـم يتم احتضان البيضة والرقاد عليها لما افرخت وخرج منهـا الطائر ..) .

ان عمليـة الاختزان وتمثل التجارب السابقـة وتأملهـا عمليـة سابقة للخلق الفني ، وفي لحظـة الخلق يتم لا شعوريا انتقاء العناصر

اللازمة لبنيان القصيدة ..

انها عملية اختيار يجب خلالها ان تترك اشياء وتنتقي اشياء يقع الشاعر عليها بحدسه وفطرته الفنية فتختلط مناظر ومشاهد بافكار وخيالات وتصورات ، وتتولد من كل هذه المادة ذاتية القصيدة مضمونا وشكلا ... ويتم ذلك كله عبر عمليات نفسية معقدة ،تقوم في الاغلب على خبرات حسية مستقاة من العالم الخارجي بعد ان تخضع لقدرة تركيبية تربط بين اجزائها المختلفة . ولذلك كان الشعر خلقا جديدا للعالم الخارجي من خلال نفس فنان ، ومهما كان لون القصيدة التعبيري ورؤيتها الشعرية ـ كعالم مستقل ـ فان الحقيقة الباقية التي تجعلها شعرا هي الجسر الخفي الذي يتلاقى عليه الشاعر والقارىء او هي الاضاءة الداخلية التي تتيح للقارىء ان يرى عالم القصيدة . ومن هنا كان التشويش الصوري وهدم منطق الجملة وهذيان التخيلات ـ كما نرى في بعض قصائد اليوم لدى الشعراء الناشئين ـ ابعادا للقصيدة عن منطقة الضوء اللازم ـ بقدر ما ـ حتى لا تصبح عالما مغلقا ، ذاتيا شديد الذاتية ، مطلسم الرموز، مختلط الصور .

ان « تتيانا » الفتاة الروسية هي نفسها « ساجدة » في بغداد او « فاطمة » في القاهرة او « دوريس » في نيويورك .

انها صاحبة اللعبة الخالدة .. وهي في نفس الوقت القصيدة نفسها .. انها فلك الشاعر الحميمة المثارة في دفء الذكريات البعيدة ، ولعلها لا تدري الآن ان الشاب العربي الاسمر الذي قابلته في قاعة الدرس وتحت شجر الشوح قد جسدها في قصيدة عربية يقرأها المهتمون بالشعر . ولعل الملمح الاول في هذه القصيدة هو براعة تصويرها الايحائي فصورها لمسات واقعية سريعة تتآزر في وحدة نفسية وسياق عضوي ناجح (الثلج .. المطر .. شجر الشوح الغرفة العابقة برائحة التبغ والكتب ..)

ان الشاعر يربط بين الطبيعة والحب لانهما وجهان لعملة واحدة ، فقد تلاقت عيونهما (خريف غصن ناعم كالهمس) حتى قبلاتهما الاولى كانت (عبر غصون الشوح في حديقة المعهد) وهنا استوفت الصورة ابعادها ، ولكن الشاعر في نفس البيت الاخير يقدم اضافة ذات دلالة حين يكمل البيت فيقول (كان الشوح مبلولا) فاذا بلفظة « مبلول » تعطيك احساس الري والشبع والامتلاء .. اجل .. الم يقل قبل هذا البيت :

وامتزجت شفاهنا
للمرة الاولى

ولفظة (امتزجت) ادل على الري والبلل من (التقت) فالتقاء الشفاه تلامس سطوح خارجية ولكن الامتزاج فناء تضيع فيه السطوح والتحديدات !

وقديما تحدث الناس عن الحب (من النظرة الاولى) وعلله بعضهم فأرجعه الى الجاذبية الجنسية التي تلفت نظر كل عاشق الى الآخر ، ويبدو ان قصة الحب في هذه القصيدة ترجع الى هذا التقليل ، فلم تكن للشاعر بفتاته معرفة .. ولكنها النظرة الاولى التي اندفعا بعدها من قاعة الدرس :

في آخر الدرس انسللنا
دون ان ندري
ولم نكن نعرف ايانا
من انت او من أنا
وكل ما نعرفه اننا ...
كان خريفا .. آه تتيانا

وتبدأ الزيارات في الغرفة العابقة برائحة التبغ والكتب ، وتتيانا في كل لقاء بشفتها التي (تمتد مثل الغصن المثقل) تلتهم وجهه التهام النار للهشيم كما يقول ... حتى اذا كانا في احد المقاهي جلسا دون ان يقوما للرقص وكانت يده في يدها (كانت يدي تعرق في كفك) ، وينتقل الشاعر نقلة طريفة حاذقة ، فهو يريد ان يعرفنا ان العلاقة قد استمرت سنين عديدة ، ولذلك لجأ الى الايحاء عن طريق تداعي المعاني .. فحينما قال ان كفه رقدت في كفها كوريقة صفراء ، كانت لفظة (صفراء) الجسر الذي عبر عليه الى تأكيد مرور السنين على علاقتهما :

كانت يدي تعرق في كفك
تخبو مثلما الوريقة الصفراء
وأورقت حديقة المعهد
واصفرت مرارا .. مرار
ومثلها اورق واصفر فؤادانا

وهكذا عبر التقاء (الاصفرار) في صور مختلفة ربط اللون بينهما استطاع الشاعر ان ينقل الينا فكرة مرور زمن طويل على حبه لتتيانا .

ان ميزة التصوير الوحي التي نلمسها في هذه القصيدة تتضح في تصوير جوين .. الاول هو الجو (الخارجي) ففي الصباح (يدور الثلج في الضوء ويصحو الشجر النائم) والريح « تنفتل » فوق السطح مثل « النغم الناعم » ، وبعد هذه المقدمة المصورة لصحوة الحياة ممثلة في الشجر الذي استيقظ وفي الضوء الذي يدور في الثلج وفي الريح التي هدأت حتى أصبحت تمر كالنغم الناعم ، ينتقل الى تصوير الجو (الداخلي) .. جو الغرفة التي تعبق برائحة التبغ والكتب . ومعنى ذلك ان الشاعر قد استيقظ مع الحياة المستيقظة خارج الغرفة وبدأ يدخن .. وهنا .. بعد هذه المقدمة المصورة للجوين الخارجي والداخلي وجوهرهما الواحد وهو (اليقظة) تم تصوير المشهد الذي سيتحقق فيه اللقاء بعد ..!

« اسمع من ينقر فوق الباب »

وتدخل « تتيانا » التي نستطيع ان نستشف بعض ملامحها المادية والنفسية عبر أبيات القصيدة ، فنعرف انها كشاعرها يقظة الحس ، فوارة بالحياة ، فشفتها السفلى « تمتد كالغصن المثقل » وهي صورة دالة على هذه اليقظة .

الا ان القصة يجب أن تكون لها نهاية مثل اية قصة من قصص الحياة .. فبعد ان وصف الشاعر اول العلاقة فكان ان « امتزجت شفاهنا للمرة الاولى عبر غصون الشوح في حديقة المعهد ـ كان الشوح مبلولا » رجع الشاعر ليسدل ستار القصة بقوله (وامتزجت شفاهنا للمرة الاخيرة عبر غصون الشوح ، كان الشوح مبتلا ، ندى الشمس).

لقد كان شجر الشوح (مبلولا) في اول لقاء ، ولكنه اصبح في اللقاء الاخير (مبتلا ندى الشمس) .. هناك اضافة اذن هي (ندى الشمس) .. الشمس التي ستجفف البلل رمزا لانتهاء العلاقة التي يلعب فيها شجر الشوح نقطة الابتداء والانتهاء .

ان حسب الشيخ جعفر يهيىء للقصيدة مناخها الخاص عبر اسلوب يعتمد على ابتداع شخصي في التصوير والتعبير شأن الشاعر الموهوب، وهو من الدقة الى حد انتقاء اللفظ الدال بمعناه وظلاله وايقاعه .. مثل « تنفتل الريح على السطوح مثل النغم الناعم » فالفعل تنفتل اكثر ايحاء بمعناه وجرسه وبخاصة اذا شبه الريح في انفلاتها ب « النغم الناعم » فانطلاق الريح على السطوح هذا الانطلاق المتموج الهادىء يشبه انطلاق النغم الناعم في اذن الشاعر العاشق وان كان لفظ « الريح » في مدلوله العام بعيدا عن اللحظة النفسية التي مرت بالشاعر يتناقض مع النعومة .. ولكن هي نفس الشاعر العاشق التي تسبغ كثيرا مما بها

على العالم الخارجي . اما صورته التالية (الشفة الهائلة العمياء مثل الزمان) فهي صورة تتأرجح بعيدا عن الدقة واكتمال الدلالة في جزئها الاخير ، وان كان وصف الشفة ب (الهائلة) تجسيم لاحساسه فقد سبق ان قال عنها بانها (تمتد مثل الغصن المثقل) .. ووصفها ب (العمياء) ادق صورة في رسم وقوع الشفة دون اختيار على كل مكان في وجه الشاعر ولكن (مثل الزمان) فيها نظر !

فالشفة (الهائلة العمياء) تصوير رفيع لواقع ملموس .. ولكن عقد شبه بين الشفة والزمان بعيد الشقة مفقود الصلة .. الشفة كما قدمها الشاعر وكما هي في تصور القارىء واقع مادي ملموس والزمان فكرة مجردة والربط بين الاثنين فيه اعتساف !

واذا كانت الحواس هي وسيلة اتصالنا بالعالم الخارجي ، فان العين هي اقوى هذه الحواس ، ولذلك كانت اكثر المجازات مستمدة من « احساساتها » واغلبها في مكوناتها « اشكال » بصرية تركب من جديد لتصبح صورا شعرية .. وعين حسب الشيخ جعفر قوية نفاذة ، واغلب شعره يعتمد على هذه الحاسة الهامة ، وان كانت حواسه جميعا مفتوحة على العالم في نهم عارم على خلاف ما لاحظته في لقائي الوحيد السريع له في المقهى البرازيلي ببغداد بصحبة عبد الوهاب البياتي .. انه يبدو صامتا خجولا اقرب الى الانطوائيين ولكن يبدو انه بركان ثائر صغير ذو قشرة صامتة !

وهو محب للحياة ممثلة في المرأة .. فهي اكثر صور الحياة تأثيرا فيه ولذلك حمل لها عبادة الاشواق النارية . الا ان هذا الاتجاه محدود ، يدور في فلك اقرب الى التشابه ، ومن هنا كانت تتيانا فتاة غامضة الملامح الا ملامحها الجنسية ، فكل ما نعرفه عنها هو ابعاد مادية تتناول السطوح الخارجية .. مثل الشعر المحلول .. والشفة المثقلة التي تلتهم الوجه كما تلتهم النيران هشيم العشب المهمل ! والا استنتاجنا من هذه المقدمات طبيعة نفسيتها الشهوانية . والتركيز على هذه الوجهة حدد العلاقة بين الشاعر والفتاة بحيث ادركنا انها مغامرة من مغامرات الشباب ، ونحن لا نعيب اتجاه القصيدة ما دامت هي تجربة الشاعر الصادقة ولكننا نقرر اهم ملامحها ما دمنا نتحدث عنها .

بغداد

كمال نشأت

الاختفاء حالة نضالية

في رواية «الثلج يأتي من النافذة»

بقلم محمد الجزائري

حين كان ، في بغداد ، يتحدث لي عن ذكرياته واسفاره ، وعوالمه في «الصين الشعبية» وغيرها ، ومجمل ذكريات حياة المنفى ، كنت ابتسم ، وانا اصغي باهتمام ، لتلقائيته وطيبته وحبه لذكرياته .. اذ كنت اعتقد ، ولا زال اعتقادي قائما ، بأن حنا مينه سيحول تجربته الحياتية هذه الى عمل روائي ، او انه ـ في الحد الادنى ـ يستفيد منها ، كجزء من لوحات عمل روائي جديد ..

كانت «الثلج يأتي من النافذة» قد صدرت توا ، .. فاحسست انه حين يتحدث عن ذكرياته .. فهو ، يتحدث ، كما تحدث مارون عبود عن روايته «فارس آغا» ، بمحبة وشوق .. والسبب ـ كما يقول حسين مروة ـ : «كانت علاقته ليست علاقة المؤلف بما يكتب وحسب، بل هناك قضية اعمق من ذلك والصق بنفسه وحياته ، هي انه عاش عمره الاول وهو واحد من هذه الاشياء والاشخاص والحيوات ، وعاش عمره الثاني وهو يستعيدها لا كذكريات بل واقعات يحيا بها من جديد ، كما حياها اول مرة» ..

وفي العمل النضالي السري ، يشكل الاختفاء حالة نضالية ، في التمرس العملي والنشاطية الاجتماعية ، العامة .. ففي الاختفاء تتدافع الذكريات ، بتدفق حار ، على المناضل ، وتنمو وتتسع في ذهنه لدرجة الاحاطة حتى بتفاصيل صغيرة ، صغيرة ، لتشكل ، بعدئذ ، وعبر تحويلها الى عمل ادبي ـ وحدة عضوية لجميع التناقضات المتصارعة في اطار ظروفها الزمانية والمكانية الخاصة ـ وعبر فهم هذه الوحدة ، يتم فهم ـ طبيعة الاحداث وترابطها ترابطا عضويا في صلات الزمان والمكان ، وصلات الناس والاشياء وانتظامها كلها في هذه الوحدة العامة .. ـ

وفي «الثلج يأتي من النافذة» رواية الاستاذ حنا مينة الثالثة ـ بعد «المصابيح الزرق» صدرت عام ١٩٥٤ ، و «الشراع والعاصفة» صدرت عام ١٩٦٦ ـ تكون حياة البطل «فياض» في الاختفاء ، نموا واتساعا لتلك الصلات في «شبه حركة تسلسلية» قد لا تعطي النتيجة الواضحة منذ الوهلة الاولى ، لانها «تتأبى على الرؤية الصريحة» احيانا ..

وهذه الرواية تأتي في تناولها ، جديدة ، في الادب العربي الحديث .. لو استثنينا «في بيتنا رجل» لاحسان عبد القدوس ، التي كان البطل فيها ـ مختفيا ايضا ، مع الفارق بين الطبيعة النضالية لذلك البطل ـ وفياض .. فبطل عبد القدوس مغامر ، فوضوي النزعة، يؤمن بالاغتيالات السياسية كطريق اوحد لمواجهة المحتلين .. صحيح ان نجيب محفوظ تناول في «الشحاذ» شخصية مناضل مختف ايضا لكنه لم يكرس لها كل مساحة الرواية ، كشخصية محورية ، كما هو الحال في «سعيد مهران» اللص والكلاب ..

لذا ، فاننا سنتناول ، هنا ، الاختفاء كحالة نضالية واجهها «فياض» خلافا لمعتقد الاستاذ فاضل السباعي الذي يعتبر الاختفاء هروبا من ساحة النضال (١) .. كيف ولماذا ؟

ثمة تعريف للسياسة بأنها «فن الممكنات من الامور» ، والكاتب المعارض حين يتحول الى سياسي ، يمارس في النضال السري ، حالة اختفاء ، فهو هنا يمارس الممكن من الامور لخلق الضروري .. ، وهو لا يمكن ان يكون ـ بالضرورة ـ كاتبا معارضا.. فان الانخراط في العمل السياسي هو الذي يكسب شخصية البطل الصفة النضالية ، ويظل بعد ذلك الجانب الآخر من شخصيته (كونه كاتبا معارضا) ذا تأثير في مساره النضالي بالانسجام مع مجمل نشاطاته النضالية .. لذا فان كتابة منشور سري ، او مقالة باسم مستعار ، او اي نشاط آخر ، هو اسهام في المجرى العام النضالي ، للحركة السياسية التي ينتمي اليها البطل فياض ..

و «التواري في بيوت الاصدقاء ، اتقاء الاعتقال» حالة صحية للمناضل ، وليس «نضالا مفقودا» .. لان التفريط بأي مناضل ، موقف سلبي تتحمله الحركة السياسية كلها ، وبالتالي فهو خسارة لهذه الحركة مهما كانت درجة تقدم المناضل في تسلسله التنظيمي وسعة مسؤولياته ..

والعمل السري ، لا يعني عدم التحرك والنضال «على الطبيعة» ، فوضع «فياض» في «قبو يحتوي على مطبعة سرية تقوم بطبع المنشورات السرية» هو حالة نضالية دقيقة ، وحساسة ، ومهمة ، لان اجهزة الحزب الفنية ، في العمل السري ، هي من أهم الاجهزة خطورة وحساسية ، وهي من اكثر ما تبذل السلطات الرجعية من جهد في البحث عنها وتصفية كادرها ، لذا فليس عفويا اختيار الكادر الذي يعمل بها او يشرف عليها ، فاختيار المناضل لمثل هذه المهمة ، هو الاختيار الصعب ، عادة ، لان طبع منشورات الحزب السرية ، هو الرئة التي تتنفس منها الحركة السياسية ، فكريا ودعائيا ، في ظروف العسف والاضطهاد والملاحقة وخنق الحريات الديمقراطية او غيابها ..

---

١ ـ راجع الآداب العدد الثالث اذار ١٩٧٠ ص ٦٥ : البحث عن «النضال» المفقود في رواية «الثلج يأتي من النافذة» دراسة ونقد بقلم فاضل السباعي ..

خاصة وان جريدة الحزب تشكل في مثل هذه الحالة « منظما جماعيا » .. لذا فاختيار فياض لهذه المهمة جاء توافقا سليما لحالته العامة التي تريد العمل « على الطبيعة » وهي حالة نضالية ، من ادق الحالات واشقاها واكثرها خطورة ، والتقليل من اهميتها هو جهل واضح لطبيعة العمل السياسي السري ، بالتأكيد ..

وباعتقادي ان الصفة الاخرى « الكاتب المعارض او الفنان او الاستاذ الجامعي او العامل الفني ، او غيرها .. » التي تميز المناضل ، قبل خوضه العمل السري ، في حالة الاختفاء ، لا تعني عدم تحبيبه « الى نفوس الجماهير » ان هو تخلى عنها ، لضرورات الاختفاء ، اذ ان عضو الحزب الثوري يذوب وينخرط في مجمل العمل المعارض ، حتى لو كان يمارس مهمة بسيطة داخل خلية مرشحين ، فسيظل ، حتى في مثل هذه الحالة ، ذلك « البطل الحقيقي الذي يجترح الخوارق وينافح عن مثل غالية » .

ان النضال ، على اية ارض ، يلتحم بمعطيات الحركة الثورية في كل مكان .. واننا اذا تجاهلنا هذه الحقيقة – كما تجاهلها اعلامنا العربي طوال عمره المديد ! – وبخاصة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية – مثلا – فاننا لن نحقق تقدما في كسب عنصر واحد من عناصر الرأي العام العالمي لتعميق قناعاته بعدالة قضيتنا ..

لذا ففي فهم معطيات النضال ، والعمل السري والاختفاء بخاصة كحالة نضالية يكون المرتكز الاساس لفهم مجريات « الثلج يأتي من النافذة » وخلاف ذلك يسقط الناقد في الفهم الميكانيكي للعمل النقدي ..

ان الناقد الاستاذ فاضل السباعي – وهو روائي سوري ايضا – لم تتوافر له – مع الاسف الشديد – الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في حالة الاختفاء ، لانه – كما قدر لي – لم يتبع « منهجية نقدية » ذات اساس ، موضوعي ، في احكامه وتقديراته، وحتى عواطفه !

فماذا ترى « المنهجية النقدية » في العمل الادبي ، يا ترى ؟..

ترى « المنهجية النقدية ان كل عمل ادبي لا بد ان يحتوي نوعا من التجربة التي لا تتكرر عند فنان آخر ، بل لا تتكرر ، حتى في عملين صادرين عن فنان واحد .. » وهي « لا تقتصر على عدم انكار القيم الخاصة في العمل الادبي ، بل هي ترى ضرورة وجود هذه القيم ما دامت الشخصية الانسانية ذاتها ، وبوجه عام ، متنوعة الخصائص ، متعددة الجوانب ، بقدر تنوع الشخصيات وتعددها » .. (٢)

ولكي نعطي موضوع الاختفاء كحالة نضالية ، دلالته الواضحة ، لا بد من التعرف على القيم الخاصة في « الثلج يأتي من النافذة » ، بل وفي « الشراع والعاصفة » – من باب المقارنة بين (عملين صادرين عن فنان واحد) .. فالاختفاء كحالة نضالية لم تتكرر عند الفنان نفسه في اعماله الروائية ، ولم تتكرر – كمحور اساس لموضوع الرواية – عند الكتاب العرب ، الا في « في بيتنا رجل » كما اشرنا ..

فما هي السمات العامة لمنهج حنا مينه الروائي ، ما هي تناولاته ، وطبيعة طرحه للشخصيات وللتجارب ..؟ لنعمق بذلك دلالة الاختفاء كظاهرة نضالية ..

اولا – في « الشراع والعاصفة » يبدأ حنا بهذه العبارة :

« المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية، وليست كذلك المسافة الاكثر طولا او بهجة » ص ١١ .

في هذا التحديد الفلسفي يبدأ حنا رواية البحر والرجال والارادة ، وهو لا يشغل نفسه بمعطيات ونقاشات فلسفية تستغرق صفحات ، بل نراه يعرج في الاسطر الاخرى مباشرة الى وصف الشاطيء ، والرمل ، واللاذقية ..

لكنه بدأ حيث تبدأ الكلمة ، من منطلق : ففي البدء كانت الكلمة. وهي هنا لم تكن بمعزل عن الواقع الموضوعي ، بل انعكاسا له ، وبهذا فقد وضع النتائج ، قبل الاسباب ، ليربطها في ختام الرواية بذات المعطيات .. – من البحر .. والى البحر – ولكن وفق المنطق الآتي : ان نكون ، فكما يجب .. والا فاننا نسعى لنكون كما يجب .. هذا الشرط الحياتي الذي يحمل العزيمة والارادة عند « الطروسي » للعيش الافضل ..

اما في « الثلج يأتي من النافذة » فهو لا يكرر البداية ولا المنطق ، ولا المنطلقات ، لكنه يعمق ويؤكد ذات النتائج : الشرط الحياتي لارادة العيش الافضل :

(حين رآته مقبلا صاحت :

– الم يوقفوك بعد ؟)

بهذا التكثيف الحركي ، للواقع ، منحنا حنا ، البعد النفسي والحياتي للبطل ، منذ الوهلة الاولى ، وراح يوسع من هذا البعد وينميه ويطوره حتى غادر فياض بيروت – عائدا – الى دمشق ، من ذات الدرب الذي جاء منه – من الوطن .. الى الوطن . ولكن بنفس مناعة الطروسي ، ونفس ارادته : ان نعود مناضلا كما يجب ..

فحنا ، هنا ، صمم العمل بذهنه جيدا . ووضع البداية ، كما وضع النهاية ، بشكل مدروس ومقنن ، فهو قد اعتمد من القواعد الكلاسيكية للرواية: (الحادثة، او الحوادث المتسلسلة ، فالحبكة ، فالعقدة ، فحل العقدة ، فالنهاية الحتمية) واعتمد من اسس الرواية الحديثة : (المنلوج الداخلي ، واختفاء شخصية المؤلف ..) كمتدخل واضح في نمو وتطور وحوار الشخصيات والاحداث .. وهذا العمل بالطبع ، ينفي تهمة اعتبار « الثلج ..» عملا غير روائي !.

ثانيا : اعتمد حنا مينه العودة الى الاصول كلازمة لعمله الروائي .. ففي « الشراع والعاصفة » كان الطروسي بحارا .. فعاد للبحر من جديد ، ولكن ك « ريس » له مهابة .. وك « ريس » « على الطبيعة» أيضا ..

وفي « الثلج » كان فياض مناضلا في دمشق ، ثم عاد الى دمشق ليمارس النضال هناك « على الطبيعة » ايضا ..

وهذه المعادلة تقابل معادلته الاولى في العودة ولكن بالارادة الافضل والعيش الافضل والاوفر كرامة .. فاذا كان في المعادلة الاولى يثبت العودة المكانية : البحر في « الشراع » ودمشق في « الثلج » .. فهو يتمم معادلته الاولى بثانية يحقق فيها العودة الارادية : البحار في « الشراع » ، والمناضل على الطبيعة في « الثلج »

ثالثا : عنصر المواجهة ، لدى بطل حنا ، لم يضمر .. حتى في حالة عدم ممارسة « شكل » العمل المطلوب .. فالطروسي كان صاحب مقهى على البحر ، لكنه ظل يعيش حالة الابحار ، ووضع التجار ، في مواقفه التي ينتصر فيها لعمال البحر ضد ابي رشيد ومدير الميناء وغيرها .. ثم في مجمل تحركاته وتصرفاته : ضد صالح برو .. ومع « الرحموني » ضد الطبيعة الظالمة ، ومع تجمعات مستمعي اذاعة برلين والتنظيمات المعادية للاحتلال ضد المحتلين والامبرياليين عموما ..

فمع ان الطروسي كان « بعيدا »في « الشكل » – عن ممارسة مهنته المباشرة كبحار .. لكن فروسية البحار لم تضمر عنده ، في كل تصرفاته واعماله حتى عاد للبحر ..

وفياض في « الثلج » كان يواجه السلطة الرجعية في لبنان.. كان ضدها ، لا لانها بدأت المعركة معه – حسب – بل لانها تخدم – ايضا – المصالح المعادية للطبقة العاملة ولجماهير الشعب الكادحة التي كان فياض معها ..

اذن فهو يواجه نفس معطيات العدو المشترك وقد تكون نفس اساليبه .. ومع انه كان في حالة اختفاء – لكنه اختفاء واع ... اختفاء منظم ، لا يقل اهمية عن العمل النضالي « على الطبيعة » وبشكل

---

٢ – حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي – مكتبة المعارف بيروت .

علني الذي كان يمارسه خليل غزالة في العمل النقابي ولجنة اضراب عمال البرق ، لذا فان فياض تخطى حالة السلب في الاختفاء ـ حين انخرط في العمل كأجير في « مطعم الجبل » ومع عمال البناء وفي « مصنع المسامير » . وكانت شخصيته تنمو ، وتتغير ، وتتنامى، وتتوتر ، تبعا للاحداث ، وانعكاساتها ، حتى تفجرت لديه في الختام ، وعاد الى دمشق وهو يصرخ :« ابدا لن اهرب بعد الان !» ..

لقد كان فياض يعيش صراعا حادا مع نفسه والاشياء المحيطة به ، ورغباته ، وطموحه ، وذكرياته التي تداعى كمنلوج حاد ، ملون ، يفرق ذهنه بصور شتى ..

رابعا : ان روايتي حنا : « الشراع ..» و« الثلج .. » تتسمان بالتسجيلية المشذبة ـ كما كانت « المصابيح الزرق » ايضا فيتسجيليتها ولكن غير المشذبة ـ لحد ما ـ .. وتتسمان كذلك بشفافية محببة الى النفس ، وهي قريبة للوثائقية الامينة في واقعيتها ، لكن حنا لا ينقل صورة الواقع كما هي ، بل انه يحاكي نشاط الواقع ..

وهو هنا في محاكاته لنشاط الواقع ، لا يقدم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف او طبع صورة منه ، بل المشاركة في البناء اغلاق للعالم الذي لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه ايقاعه الداخلي » ـ كما يقول روجيه غارودي ـ فواقعية حنا هي التي « تعرف بالاعمال لا قبل الاعمال » لذا فان سلوك فياض لم يكن مفتعلا ، ولا يمكن لحنا ان يفتعل ، لديه ، حوارا ونقاشات ليبرهن من خلالها ان فياض كان كاتبا معارضا ولما يزل ، بل ان تلقائية مسار الرواية قدمت لنا فياض مناضلا طيبا وبسيطا وغير معقد ، قطعا .. وأشارات ولمحات عرفناه اديبا ، وكاتبا قصصيا ، ومعارضا .. لذا فحنا ، هنا فنان ،مارس حريته ، كما مارس فياض حريته ، بوعي واقعه لا بافتعال هذا الواقع: « فالفنان لا يرسم الواقع كما هو ، مستقلا عنه ، وبلا مشاركة فيه، لانه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة بل انه واحد من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية وهو مطالب، ككل انسان آخر ، لا بالاكتفاء بتفسير العالم ، ولكن بالمشاركة في تغييره ..» (٣)

وفياض فعل ذلك ، واسهم فيه بوعي .. كذلك « الطروسي » في « الشراع والعاصفة » ..

واذا كان اتهام « الثلج ..» بانها بحث عن « انفصال المفقود » فهذا الاتهام مردود .. لانه ينطلق من نظرة خاطئة في فهم الواقعوتحرك الشخصيات او نمو الاحداث ، انه ينطلق من نظرة فوتغرافية للواقع وللفهم الروائي ..

وهذا جهل لمهمة الفنان التي تختلف بالطبع عن مهمة الفيلسوف او المؤرخ ، فالفنان « ليس مطالبا بان يعكس الواقع باكمله » ، وهنا فعل ذلك ، بالنسبة لفياض ، فلم يعكس التفاصيل الكاملة لنشأة فياض في دمشق وحتى صيرورته كاتبا معارضا ..

ان حنا اكتشف سلبيات الواقع في لبنان ، كما اكتشفها فيدمشق. لذا فقد عالجها عبر فياض والآخرين : خليل غزالة ، ام بشير ، صاحبة مطعم الجبل ، ابو روكز ، شقيقته ، دنيز وامها ، جوزيف وهناء .. وكل الشرائح البشرية والحياتية في « الثلج ..»

لذا فان مواقف فياض ، في اختفائه ، كانت تنبع « من داخل الحدث الروائي ، او من ثنايا سلوك الاشخاص على نحو من العفويات الفنية الخالصة » كردود فعل ، حقيقية ، يمارس من خلال رصدها ووعي الموقف اللازم ازاءها ، حريته كفنان ، ككاتب ، وكمناضل ..
وان تعرية هذا الواقع ، هو وعي للضرورة ، عبر الممكن منالامور، وهو ممارسة للحرية .. اذن ، ففياض ،هنا ، اختار البديل الاروع ، البديل الثوري الذي ، عبر ممارسة تكتيكات عديدة ، تتحقق بواسطته الستراتيجية الصحيحة لبناء المجتمع المنشود ، خلل « المشاركة في تغيير » المجتمع القديم ..

خامسا : يعتمد حنا مينه الصور الحياتية والطبيعية ، وهو لا يعطي اهمية اساسية لفلسفة الحوار و« فصل العلاقات بين الناس والاشياء، والجو الروائي لذاته وان خلا من قضية الانسان ، وجوهرية الاسلوب دون الوضوح » كما تفعل الرواية الحديثة .. فحنا يطرح شخصياته عبر « مشكلهم » الحياتي ، اولا ثم سلوكهم وفكرهم : لذا فهو يصور شخوصه من الداخل والخارج ، بلا افتعال ولا تضخيم ، بل بتلقائية وعبر « المناخ الروحي والاجتماعي الذي ينتمون اليه » ..

اذن ، فهو يسعى لتحقيق الصدق والجمال الفطري في الاشياء .. لا الجمال على حساب الصدق .. فالصدق ـ كما يقول جارلاند ـ «صفة اسمى من الجمال ، وان اشاعةالعدل يجب ان تكون مطلب وغايةالفنان، في كل مكان ، ان مجرد الجمال في الفن يبدو تافها، والنجاح علىحساب سعادة الآخرين انانية مريعة » وهذا ما اكده حنا عبر شخصية فياض في اختفائه في بيت خليل غزالة ، ثمفي بيت جوزيف خاصة بعد فقدانهم لعملهم ..

ان روعة الصدق ، هناء تتجلى لدى فياض في بحثه عن العدل في العلاقة والوجود ـ ولم يستطع حتى وهو يمارس اختفاء اضطراره ، ان يكون سعيدا او مرتاحا على حساب سعادة الاخرين .. وهذا الوعي الدقيق ، لواقع الاختفاء ، هو حالة يقظة وصفاء دائمين في المناضل الثوري.. .

سادسا : يعتمد حنا في روايتيه « الشراع » و« الثلج ..» الشخصية المحورية المركزة ويغذيها بشخوص اخرين ، لهم كثافتهم ايضا .. الطروسي في « الشراع » وفياض في « الثلج » ، لكنه لا يدفع بالبطل للتكامل ، الا عبر لوحة الاحداث والاخرين ، لذا فهو يتناول الاخرين ، في نقلات واقية ، ليتمم الجو والمناخ العام في مجتمع الرواية وهو ليس كبطل « طقوس في الظلام » لكولن ولسن ـ جيراردسودرم ـ حيث « قبع » الكاتب « في اعماق بطله » بل هو قريب الى « سعيد مهران » نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » في تمرده على الواقع المعاش ، وفي تمثل الجو العام والاحداث المرتبطة بالبطل .. ومع ذلك ففياض والطروسي ، يخرجان عن مسار « البطل وحده » الى واقع « البطل والآخرين » ..

ان اختيار فياض للاختفاء ، لم يكن ، منذ مجيئه الى بيروت ، اختيارا اوحد ، بل كان فياض مشحونا بحب العمل النضالي العلني ، وهو حين غادر دمشق فلكي يتحرر من قيود الاختفاء ، لذا كان يتساءل في الحوار بينه وبين خليل (ص ٢٢ ـ ٢٣) عن الحرية في لبنان ويؤكد له خليل :« ان اللاجئين من امثاله مطاردون لذا ينصحهبالاختفاء « حتى يبحث امره ويجد وسيلة لمساعدته » :

(ـ لا تغادر البيت

وقال فياض في نفسه : « اذا كنت سأختبيء فلماذا جئت اذن ؟ »

وهنا يؤكد لنا حنا بان فياض لم يكن يريد حياة الدعة والهدوء والاستسلام والتطفل على الاخرين .. لقد كان فياض حرا ،حتى في اختفائه ، ومناضلا ضد الصمت والانزواء والسلبية .. فالحرية « لا تكون ابدا حرية مجردة ، فهي لا تنشأ من « العدم » والحرية الاصلية تمتد جذورها الى ثقافة الماضي وتشمل معارك الحاضر والمهام المشتركة الملقاة على عاتق بناة المستقبل ، ولا يستثنى الفنان ـ او الكاتب

٣ ـ روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف. الطبعة العربية. ص٢٢٦

المعارض ـ من هذه القاعدة » لذا فان وعي فياض ، وبالتالي وعي حنا مينه ، بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار ، هذا الوعي هو « اعلى اشكال الحرية » وهو الذي دفع فياض ليفادر بيت خليل وجوزيف ومصنع المسامير والمطعم وعمال البناء ، .. انه كان يريد لنفسه التجديد باستمرار .. وهذه دلالة عافية في شخصية المناضل الثوري ...

سابعا : المونتاج في المنلوج .. عند حنا .. يأخذ شكلا سينمائيا ، لذا ، فالشراع والعاصفة تصلح للسينما صلاحية « الثلج يأتي من النافذة » ،وهذه المنلوجات التي ،كان كثيرا ما يجلس « الطروسي » مواجها البحر ، لاستعادتها ، تداعت في ذهن « فياض » بذات القوة التي يعيشها الانسان في وحدته وضيقه :

((نزهة هناك في بلد بعيد ـ .. نصحته الا يخاطر بنفسه، ولما خاطر تركته وسافرت الى ابنتها ـ لا العين ترى ولا القلب يوجع ـ « هربت من وجع القلب فلحقها .. ـ وهي تبكي الآن ـ « فياض اختفى ياسالم ، انقطعت اخباره ! ـ لا تخافي عليه يا نزهة ، ياما انقطعت اخباري وعدت ـ « ولكنك كنت تلحق هواك » ـ كله واحد .. الهوى هوى دائما .. لا احد يموت قبل يومه ـ « وتذكرني بالموت ؟ » ـ «وماذا فيها ؟ سنخلد ؟ الموت حق .. مقدر » ـ « انت بدون قلب » ـ وهذا حسن .. كنا صرنا امرأتين في بيت واحد ..) ص ٢٧

هذا المنلوج،الذي يشتمل في داخله حوارا يتجسد بصورة واضحة للاب والام ، كما يتخيلهما « فياض ، يغني العمل الروائي بالصورة .. والابعاد .. وقد استفاد الكاتب من صور الماضي وتداعيات الذهن، لتحويل القارىء من حالة الحصار في الغرفة ، الى حالة المشاركة في الزمن ،في الاحداث ، في التاريخ .. عبر الصلات الاليفة بين الناس والاشياء التي احبها فياض .. واحبته ..

ومن خلال هذه الميزة استطاع الكاتب ان يعمق أبعاد روايته، بمعطيات حياتية واجتماعية حية ، الى جانب هذا الحس الحنون باشياء الماضي، المليء بالعطف والتواجد والشاعرية . .وهذا جانب مضيء في حالة الاختفاء .. أيضا ..

ثامنا : ان القيم الجمالية التي طرحتها « الثلج يأتي من النافذة » تركزت ـ ونبعت ـ من تلك المواقف الداخلية لفياض وجوزيف وخليل وبقية الشخصيات الروائية ، التي تعانقت مع الاحداث، وتصاعدت معها ،حتى شكلت هي والاحداث كامل صفات اللوحة التعبيرية .. ثم انها تنبع من تلقائية تحرك الشخصيات تلك ، وملامحها وتصرفاتها ، هذه التلقائية التي لم يظهر على الكاتب انه اصطنعها او افتعلها ..

ان « المواقف الداخلية » و« اللوحات التعبيرية » جاءت متساوقة مع مجرى الاحداث ، غير غريبة عنها ، ولا هي شاذة وسطها ..

ثم هناك تلك اللغة ، كمعطى جمالي وديناميكي .. اللغة المشبعة بالحيوية والروح الشعبية ، انها مستمدة من الحياة اليومية للناس في البيت والمعمل والشارع متأثرة ـ في جوانب معينة ـ بتلك الروح المسيحية السمحة والتقاليد الشعبية الموروثة في ذهن الانسان الطيب البسيط ...

فاللغة تحمل ايقاعها الخاص ، وتأثيرها الايجابي على القارىء فهي اليفة ، عند حنا ، تحسها منك ، وتحسها تخاطب وجدانك مباشرة دون حواجز .. وهذه « العامية » المهذبة الطيبة ، كالخبز والحقيقة، كانت هي الاخرى تتناغم بايقاع واحد مع الشخصيات والاحداث ،وتشكل مع « المواقف الداخلية » و « اللوحات التعبيرية » ثلاثية الجمال عند حنا ...

تاسعا : وحدة النضال ، تظهر لدى حنا في عمله الروائي ، كتركيب اساسي لجميع بنيات الرواية .

هذه الوحدة العضوية لمكونات الرواية في تركيب شخوصها واحداثها ، لتحدد مسارا هادفا يخدم قضية النضال التحرري الصاعد .. وهي عند حنا لم تقتصر على « الثلج .. » بل هي امتداد « للمصابيح الزرق » وعبر « الشراع والعاصفة » ..

وان الوحدة العضوية لشخصيات واحداث الرواية ، تتبع من توزيعات متوازنة في درجة نضالية هذه الشخصية او تلك ،بحيث انها اذا ركبت تركيبا عموديا ، على قاعدة افقية ، هي مساحة الارض والاحداث والزمن ، نجد ان قمة العمل ، هي دائما ، قمة ثورية ، ومسعى من اجل الانتصار ومن اجل مواصلة النضال .. وليس الفردي، هنا ، منفصلا عن الجماعي ،بل يلتحم به في هذه الوحدة الاساسية من الفهم التام لمجريات الاحداث ونموها وتركيب وبنية الشخصيات وتطورها ، لتصب في الهدف العام ..

فلقد كان « الطروسي » في « الشراع .. » بنية ، الى جانب بقية بنيات العمل الثوري ، وان كان الشخصية المحورية في العمل الروائي ، ومع انه لم يمارس عملا منظما وفي حزب سياسي ،كفياض، لكنه يلتقي معه في ملامحه العامة :

الثورة .. هي الهدف .. فهو انسان مفير ، بطل من هذا العصر وهذا الزمان .. ليس ناتئا فيه ، ولا شاذا عنه ، او غريبا عليه .. لذا فان النموذج الثوري في « الثلج يأتي من النافذة » لم يكن «فياض» وحده ، بل هو « فياض » والاخرون ، شخوصا واحداثا ،وهنا تكمن الرؤية السليمة لفهم طبيعة المرحلة ، وكيفية تحرك المناضلين داخلها لدفعها والاسهام . في تعجيل نضوج شروطها الموضوعية والذاتية للوصول بها الى درجة الاتقاد ..

عاشرا : المرأة ، كمقابل موضوعي يخلق التوازن لدى البطل، وفي مجمل الرواية . ومع ان عنصر المرأة اساسي لدى حنا ، كمرتكز .. لكننا ادرجنا النقطة ،هذه ، في الختام ، لاسباب فنية ..

فخلق عنصر التوازن النفسي والحياتي لدى فياض ، لم يكن النضال وحده ، بل كان ذكرى المرأة او وجودها الحسي ، المباشر ،في «الثلج» .. كما كانت بالنسبة للطروسي ، مجموع هذه التوازنات ايضا ،الحلمية في « ماريا » ، والحسية ـ اليومية في « ام حسن » ..

ففياض كان يحقق توازنه الوجداني ، عبر النافذة ، من خلال دينيز كمقابل حسي ـ في بيت ابي خليل ـ والمعلمة ، في تذكره لطفولته ووطنه ، اي عبر نافذة الذكرى ، وتذكر قريبته التي بعثت له بقنينة العطر ، في « مصنع المسامير » ومشاهدة فتاة النافذة الاخرى، في الجبل.

هذا التوازن ، حقق فيه حنا ، قيمة « التضاد » الحياتي ، والجمالي ، حتى في عنوان الرواية : « الثلج .. يأتي من النافذة »، ولم يقل : الدفء ، والتوازن الوجداني .. وفي المعطى الاخر ، لمعنى العنوان : الخطر ، الذي يدلف من النوافذ .. مع ان هذا المعطى ضعيف ـ في التفسير المتنوع ـ لدلالة العنوان .. ولكن الدفء ،يأتي ليس بمذكرات الثلج ، حسب ، بل وعبر النظرات وايماءات العيون ، والترقب ، والمعنى الذي تمنحه هذه الاشياء وكثافتها في النفس البشرية .. وفي الزمن ..

اذن ، فالمرأة ـ الحلم .. والمرأة ـ الحس .. والمرأة الوجدانات البريئة .. كانت عوالم اخرى،في « الثلج.. » كما هي في «الشراع..» ـ الى جانب ـ المقابل الآخر لطبيعة المرأة ، في كفاحها وفي معاناتها الحياتية ، والمنزلية : ام بشير ، ام خليل ، زوجة خليل ، .الخ .. فالمرأة هي العالم الذي يلون روايات حنا مينه بالتناغم الوجداني الحار .. ، وموقف « فياض » من دينيز ، والفتاة الاخرى ، وكل نساء « الثلج » هو موقف مثالي ، اعني انه مستمد من قيم مثالية نبيلة يتعاطاها « فياض » في معاملة المرأة حتى لو كان قد اشتهاها ..

اغنية حب

يا غنوتنا المغروسة في قيثار القلب

لفي جيدك بالشال الاحمر

الدمع الغاضب : اعراس تنبت في الاطلال المسبية

القلب النازف : اطيار تصدح في عش الماسورة

الوجه المحروق : ظلال الصفصاف الشامخ في الرمل الشاعل

المسمار المطلي بأشواق الانسان العاشق .

أنهار من فرح تجري في الفردوس الاخضر

يا منديل الشوق الطائر في اعيننا المصلوبة

ما اجمل هذا العالم في خدك وردا احمر

***

يا نجمتنا المسجونة في تابوت الظلمة

لفي جيدك بالشال الاحمر

الشرفات المجروحة : ازهار تطلع في الاسلاك وفي الحجر العاقر

الضوء الاحمر في الشارع والاحداق المهجورة :

قنديل العابد في محراب الحب الابيض .

السكين الغارب في جسد المعشوقة في كل الازمان :

ديدان ترحل في اشجار الايدي المصفرة

يا اشعار القلب التائه في ازمان الغربة

ما اجمل هذا العالم في جيدك عقدا احمر

شفشاون (المغرب)

عبد الكريم الطبال

وبالضرورة ، فهو يحتاجها عضويا .. لكنه ، كشف عن نكران ذات ، وتضحية ، تكون ملازمة للاختفاء ـ عادة ـ .. كحالة نضالية ..

اذن ، فهذه الدورة النضالية ، التي مر بها « فياض » في«الثلج يأتي من النافذة » ،كانت اشقى دورات العمر ، واكثرها لذة ، وطراوة، لكاتب ، بامكانه وهو في عز شبابه ، ان يوالي السلطات الرجعية ويعيش مرفها ، لكنه لم يكن الكاتب (المحض) ، بل كان الكاتب المعارض ، السياسي والمناضل والانسان .. وهذا حسبه .. وحسبنا .. ان يفخر به .

ويكون مجد الرواية ، في الختام ، انها اعطت فنيا وسياسيا انسانيا صورة الاختفاء كاشقى حالات النضال وكونه اصعب من حياة السجن والمنفى ، .. واذا كان هذا الفهم قد بعد او غاب عنتناوله روائي مثل الاستاذ فاضل السباعي، فلانه ،حسب تقديري ، كان بعيدا عن ادراك ابعاد هذه التجربة وعيشها .. لذا كان بعيدا عن فهم تناقضاتها واستيعاب ابعادها وابعاد البطل في الرواية ..

وبعد هذا وذاك .. ستظل « الثلج يأتي من النافذة » اضافة طيبة للرواية العربية ، بتجربتها وتلقائيتها ، وطيبة شخصياتها .. كما ظلت وستظل « الشراع والعاصفة » محببة الى القلب وسيظل « الطروسي » بطلا شعبيا اثرى عبره ، حنامينه ، ابطال هذا العصر واضاف اليهم واحدا .. من المميزين .. ذوي الكثافة الخاصة، كما ستظل تجربة اختفاء فياض حالة نضالية دوما .

بغداد

محمد الجزائري

أحلام الفجر زُرقُ الهوائه

قصة بقلم نبيل مهايني

« ان نكون راديكاليين يعني ان نفهم الشيء في جذره ، لكن جذر الانسان هـو الانسان نفسـه »

كارل ماركس

استيقظت عند الفجر عندما كانت الحياة تملأ السوق المجاورة . واذ تأكدت ان وقت نهوضي لم يحن بعد ألقيت برأسي على الوسادة من جديد رافعا فخذي الى صدري ومحيطا بذراعي وجهي ، ذلك لابدل من الوضع الذي ادى الى استيقاظي ولاحجب النور المتسرب مـن النافذة عني . لم يكن من السهل ان اعاود النوم من جديد . ففضلا عن الصخب في الخارج ، والذي يصل اليّ همسا، كان رأسي يضج بأصوات سحيقة تحاول نزع ذكريات مختلطة بذكريات احلام كان مـن العسير ايقاظها . بدلت من وضعي مرة اخرى متقلبا في فراشي . وبين بوارق الافكـار والذكريات ونداءات الاحلام وصخب السوق ، غرقت في النوم من جديد. او هكذا خيل لي . ذلك اني عندما اطبقت جفني للمرة الاخيرة متأكـدا اني سأستلم الى النوم تحت وطأة النعاس الذي بدأ يدب فـي اطرافي ويستولي علي ، برزت ندى امامي بقميص نومها المثير ، ذلك الـذي احببت دائما ان ترتديه وان يحليها ، اذ كـان يهبها ، وهـو الاخضر المشتعل الرقيق ، جوهر اسمها . فالندى لا بـد وان يملـك القلب ويستولي على الاعصاب ، مفعما اياها بالنضارة والطلاقة ، عند مشاهدة لون بشرتها الرائع عبر خضرة القماش الشفاف ، كما في دعايات افضل انواع الصابون التي اشاهدها بكثرة هذه الايام حيثما جبت في هـذه المدينة . ومن العبث الكلام ـ حتى امام نفسي ساعتها ـ عـن نعاس او نوم او ما شابه ذلك . فقد استحلت كلي حضورا منفصلا عن اي ماض قريب او بعيد ، عن اي ذكرى او حلم او فكرة او حتى شعور ، منفصل عن اي مستقبل قريب او بعيد ، عن اي وهم او امل او خاطرة او حتى احساس ، حضور متجه بكليته وبكمال صدق وجوده اليها . وقد يبـدو رومانتيكيا جدا ان اقول ان هذا كان نتيجة لشفغي بها ، وفي الواقـع كانت كلماتها ـ فضلا عن ولعي بها بالطبع ، هذا دون ايـة رومانتيكية ما ـ هي التي نزعتني عن نفسي . ولا ادري لماذا قلت عـن « نفسي » ، فهذا خاطىء دون شك .

ـ امستغرق انت في النوم ، حبيبي ؟

ـ ليست هذه ساعة النهوض ، حبيبتي .

وهنا اجد ان من واجبي ان اقول بأن استعمال تعبيـري حبيبي وحبيبتي عادة متبعة في مدينتي هذه . لكن بما ان الامـر يتعلق بندى وبعلاقة هواي بها ، فان الامر كان يتطلب لفظا خاصا من قبلي (فهـي تجهل هذه الملاحظات ذات الطابع الادبي ، وان كانت تتصرف بصورة تدل على انها تتقنها فطريا) على الكلمة ، وربما كيما اعطيها معنى يختلف عن المعنى الجاري الذي تحمله ، او ، على الاقل ، وقعا صادقا يعيد لهـا معناها المفقود ، في مسامعي ، على الاقل .

ـ انها الخامسة ، حبيبي !

ـ آه ، وتريدين نهوضي عند الخامسة ، حبيبتي ؟

ـ اما تسمع صخب الحياة وراء النافذة ، حبيبي ؟

ـ لا اسمع شيئا يا حبيبتي . كلي شغف ، حبيبتي . انت الحياة ، حبيبتي .

ـ انـا يـا حبيبي ؟

كان جوابها مفعما ببراءة مستحيلة . الا ان تلك البراءة التـي ارتسمت في عينيها ثابتتي الحدقتين وعلى اطراف شفتيها بسمة فجرية، حركت فيّ نشوة الهوى الجميلة . وبينما كانت حنجرتي ترتفع وريقـي يهبط في بلعومي ، اذ ضغطت على اضراسي الخلفية ، كـان جفنـاي يهتزان وبريق نور غريب يمر في عيني ، وميل تلقائي في صدري يشدني نحوها وهو ينحل في انفعالات رهيفة تصعب تسميتها بـل يستحيل تحديدها لان كلا منها يصب في اخر بسرعة لا يمكن ايقافها حتى للفحص والتأمل . ولم تكن عينا ندى بحاجة لرد فعلي كيما تشتعلا بتلك الرغبة المستسلمة . كما اني لم اكن بحاجة لرد فعلها كيما اقفز مـن فراشي دافعا اغطيتي الثقيلة ومندفعا نحوها (وقد كانت عنـد اسفل السرير) ـ وكأن قوة سحرية قد تجمعت في نهايات اطرافي ـ لاعانقها . لكـن ما ان اصبحت بين ذراعي واصبحت بين ذراعيها حتى توزعت تلك القوة السحرية في انحاء اطرافي وجسدي مائلة اياه بحيوية رزينة هادئـة . اطبقت شفتي على شفتيها وغبنا في قبلة تخيلت آنئذ اني لم اعهـد مثيلها من قبل . وعندما كنا ننحدر الى السرير ، كنت انضو عنها ثوبها الشفاف بينما كنت احاول باليد الاخرى ـ او هكذا اتذكر ـ خلـع الفضلة التي كنت ارتديها .

وقد يكون من العسير عليّ تذكر كافة التفاصيل التـي صاحبت حبي لها . ففضلا عن ان كل مرة تختلف عن الاخرى جوهريا في تلـك التفاصيل ، فان ذاكرتي ـ لشروط سأستعرضها ـ تعجز الآن عن تخيل الامر من جديد ، لكن اقول حالا باني لا اتذكر ما اتذكـر الآن بواسطة معجزة حدثت دون ان ادري كنهها . ومما اذكره الآن جيـدا ان تلـك التجربة كانت ـ كما تخيلت آنئذ ـ اجمل تجربـة حب خبرتها فـي

حياتي ، بل انه خيل لي انها اجمل تجربة حب على الاطلاق ، وانهـــا مطلق الحب واني وصلت الى ذروة النضج التي لن انحدر منها بعـد ابدا . ووصل بي الامر ان فكرت بأنني استحق هذا نظرا لمثابرتي واملي التواصل العنيد في الوصول لتلك المرحلة .

* * *

وما ان ابعدت اصابعي التي بدأت اغرزها بعنف زائد فـي لحمها البض ، وما ان تحركنا عن بعضنا وهمدت حواسنا المتعطشة وتنفس كل منا كما لو بعد كابوس مخيف ، حتى تأكدت ان ما حدث لـم يكن الا ذكرى ليلة حبي الاخيرة مع ندى وقد عشتها بكل دقائقها كما لو كانت حقيقة واقعة وانا ضائع بين حالة اليقظة وحالة النوم . الا ان انتباهي هذا لم يغير من امر نشوتي شيئا ، بل انه تلاشى كما اتى . وهكـذا غبت في نوم لذيذ رقيق غمرني كموجة بلورية وضيعني من جديد عـن اي ماض وعن اي مستقبل . وبينما كانت انفاسي تعاود وقعها المعتاد لتصبح غير مسموعة ، غير محسوسة ، كنت انا انتقل شيئا فشيئا من حالة النوم الرقيق الى النوم .

واستطيع ان اقول انه ، عدا لحظات كانت تنبهني فيها آلام ظهري (المعتادة اثناء كل ليلة ، والتي لم يستطع اي طبيب حتى الآن ان يخمن سببها ، بينما اخمن انا كل يوم سببا لها ، ومن الطبيعي ان تكون بارقة التخمين في تلك البرهة تتعلق بالارهاق الجسدي بعد تجربة الحب تلك) فاستفيق ، او عن عن لحظات اخرى كنت انتبه فيها لكوني اسمع صخب الحياة في السوق ـ والذي بدأ يتعالى ـ اقول عدا تلك اللحظات العابرة ، كنت انعم بنوم هادئ جميل . ومما زاد في جماله اني لـم اشعر به على الاطلاق . وقد يبدو هذا شيئا بديهيا ، بيد انـي سمعت عن حالات يمكن فيها للنائم ان يكون على وعي تام بانه نائم . وقد حدث بالفعل ان خبرت هذا بعدها مرات عديدة بنفسي . الا انها كانت تجربة مرة ، ومرارتها كانت تزداد كلما ازدادت درجة وعيي لكوني نائما . ومـع اني اود ان لا يتكرر هذا ابدا ، كما ارى انه بدأ يحدث بالفعل ، فانـي اشعر الآن بحنين عميق لتلك التجربة الغريبة ، وربما كان هـذا بسبب حنيني لكل تجربة صدق . واستطيع ان ازيد بان ذلك النوم كان هكذا جميلا الى درجة اني بدأت برؤية احلام غريبة لم اعهد صلتها وتتابعها البتة : فبينما كانت الام تضع وليدها ، وبينما بدأ صراخ الوليد يتعالى ، رأيته طفلا يحبو ثم يجري قرب ضفاف بردى (وهو نهر أظنه قـد جف الآن ، اذكر اني رأيته مرة عند زيارتي لمدينة غريبة تدعى دمشق يقال انها من اقدم مدن التاريخ ، هذا الى جانب اشياء غريبة كثيرة سمعتها عنها) ويذهب ليغسل وجهه بمياهه حيث قيل له بان يتعمد . وبينما كـان ذلك المخلوق يمسح عن وجهه آثار الدماء الحارة التـي كانت تكـوي بشرته ، سمعت ثغاءه وهو حمل صغير يجري في حقول مخضرة بينمـا كانت الشمس تشرق بعظمة تثير النفوس في سدرة الافق البعيد . ولم يكن مني الا ان اخذت احثه على الثغاء والجري نحـو قرص الشمس ، وكان صوته المهتز البريء قد ولد فيّ ذكرى طفولـة احـن الـى براءة صفائها .

وتقلبت مرة اخرى في فراشي محاولا ابعاد هذه الاحلام وقد بدأت رغبة اليقظة تعاودني من جديد وتتحرك ، واهنة ، بعيدا في اعماقي . الا ان النعاس ، على ما يبدو ، كان قويا بصورة ـ لو انه كان رجلا ـ لما التفت حتى الى تلك الرغبة . وهكذا بدأت احلام اخرى تشغلني عـن ادراكي لوضع نومي وعن رغبتي السقيمة فـي الاستيقاظ . وبـدأت فقاعات هواء غريبة تعبر مياه النهر الراكدة وتتصاعد ، بينما كانت جثة مجهولة تهوي الى القاع . وتأكدت ، ببارقة خاطفة مرت فـي خيالي الحالم ، بان الجثة هي جثة الطفل والحمل . الا انها الآن كبش في يـد ابراهيم عليه السلام . وبدأت ابتهل الى اللـه ان يخلص اسماعيل . وعندما ظهر الملاك ـ تماما كما في الاحاديث الدينية ـ ومعـه كبش الفداء ، انفجر في كل الاركان دوي مدافع عديدة وحلقت طائرات كانـت تلقي قنابل ، قالوا انها نابالم ، على قرية كلها من حجر اسود . ورأيت عشرات من البيوت وقد تهدمت . كما اني عندما جبت بيـن الانقاض ، بعد همود المعركة ، رأيت جثث صبايا واطفال وجنود وعجائز وابقـار وبضع سيارات ودراجات محترقة .

وتحركت فيّ من جديد رغبة اليقظة ، الا انها ، مرة اخرى ، كانت رغبة بعيدة غارقة في ظلام ذاتي السحيق . وهكذا تابعت نومي . واذكر بعدها (وقد حان الوقت لان اقول بأن الطبيب اخبرني بـان ذاكرتـي مشلولة ، حتى عن الاحلام ، وهذا وضع تحققت منه بالفعل . لكنـي ، كما قلت ، اجد نفسي الآن لاول مرة ، امام ظاهـرة غريبة ، تساعدني وتمنعني عن الذكرى) اني رأيت طيف ندى يمر امامي ، الا اني ظننت باني احلم . ومن الواضح ان رغبة النوم هي التي ولدت فـي خاطري تلك الفكرة . اذ ان ندى اخبرتني في اليوم التالي بأنهـا ـ عند عودتها من رحلتها صباح ذلك اليوم ـ قد أتت جنبي بالفعل وانه كان بها رغبة صامدة في مجامعتي ، وانها قد استلقت بالفعل معي في السرير . بـل اني اذكر بأنها هزتني هزا عنيفا ، واني عاودت ترديد قولي باني احلم . لكن ، وعلى حين غرة ، راودتني فكرة مناقضة وغريبة وهي ، رغم انـي نائم ، الا اني لا احلم . وهكذا صدقت بوجود ندى الفعلي . ولـم تترك لي عيناها المشتعلتان بالرغبة اية فرصة للتفكيـر ، فحضنتها ورحت اقبلها بوحشية وبنهم عارمين . الا ان تلك الوحشية وذلك النهم سرعان ما تلاشيا ، وشعرت بخور لم اعهد له مثيلا . فتركت ذراعـي ينحدران من على رقبتها الى صدرها الى خصرها ، ثم تركتها ورحت اتاملها بنظرة كسيرة وضيعة وكأني اطلب الرحمة . ويبدو انها ظنت ، كما تخيلت ، باني بت الليلة مع غيرها وان هذا تفسير ضعفي ، فنظرتني بازدراء زاد من ارتباكي وهواني . تلملمت على نفسي ضاما فخذي الـى صدري ومتكئا بذقني على ركبتي وانا احدق في الفراغ . ثم انقلبت على جنبي محتفظا بوضعي وغطيت وجهي بذراعي محاولا ان ابكي . الا اني لـم افلح . كان كل شيء قد تجمد في اعماقي ، حتى الحزن الا ان الشعر ـ او كما خيل لي انه يسمى آنئذ ـ لا يفارقنا ، للاسف ، في اية لحظة من لحظات حياتنا . وهكذا سمعت صوتا غريبا يصرخ وكأنما ليواسينـي « يا كلمة الله في مريم كوني » . ثم صوتا اخر خبيثا يجيب متسائلا « هل تكون » ؟.

وبينما كانت اصداء السؤال والجواب تتلاشى ، كنت اتقلب فـي سريري من جديد . وتمتمت ، وكأني اخذت بالجو الشاعري « كنت يوما جناحا ، صقرا سأكون » . ورأيت الجثة المجهولة تهوي من جديد فـي اعماق النهر البليدة بينما كانت فقاعات الهواء تقرقر صاعدة .

وكما اخبرتني ندى فيما بعد ، فانها قد حاولت ايقاظي مرة اخرى بعد تلك المحاولة ، وقد اقلقها تأخري بالنوم . اذ انه لا شيء كان يشير الى اني في سبيلي للنهوض .. او حتى للاستيقاظ . بينما كانت الحياة في الخارج قد اخذت مجراها اليومي ، وبدأ الصخب يتعالى ، والساعة تشير للتاسعة .

احسست بهزة عنيفة . وعندما استيقظت رأيت ندى رائعة امـام عيني . كانت ترتدي ثيابها مستعدة للخروج . لكن الامر الغريب كـان اني لم اسألها متى عادت من رحلتها ، كما انه لم يبد عليها انهـا فـي سبيلها لتقديم اي تفسير . كل ما فعلته هو اني نهضت ، وكأني اريد ان افعل في دقائق قليلة ما كان علي تنفيذه في وقت طويل . كان علي ان اكون مع الفرقة التلفزيونية في تمام السابعة والنصف ، حيث كان علي البدء في التصوير حال ظهور الشمس فوق سطح بنـاء المشهد . لكنها كانت التاسعة ولم يكن بالامكان الوصول هنـاك قبـل العاشرة . وبدأت في توبيخ ندى ، الا انها اعتذرت بأنها كانت تجهل هذا الموعد الغريب اليوم ، وزادت بأنها نزعت الهاتف حال وصولها ، كي لا يزعجني احد في يوم العطلة هذا .

ـ عطلـــة ؟

وزاد حنقي . لبست ثيابي كيفما اتفق ، وحاولت الوصول الــى مكان العمل في اقل سرعة ممكنة .

عندما ظهرت امام الآخرين بدأوا ينظرون الــيّ شزرا . وحاولت نصليح الامر بتصوير منظر آخر ، على ان نصور الاول في اليوم التالي .

الا ان مشاكل غير متوقعة كانت تظهر باستمرار ، وتعقدت الامــور بشكل لا يحتمل بعد . شعرت باعصابي تتمــزق ، فتركت الجميع . « الى الشيطان » . وذهبت الى غرفة مجاورة واستلقيت علــى فراش الديكور . كان وثيرا بالفعل . أردت النوم فلــم استطع . حاولت ان اتوه في تخيلات واوهام ، فلم استطع . حاولت التفكير فــي مشهد الشمس صباح اليوم التالي ، فلم استطع . كما لم استطع التفكير في اي مشروع للمستقبل . كنت اصطدم دائما بوضعي العصبي المتدهور . في النهاية حاولت احياء ذكرى ليلة حبي الاخيرة مع ندى ، تلك التــي عشت ذكراها صباح اليوم المشؤوم . « حبيبتي ندى » . الا ان كلمات الطبيب بدأت ترن في اذني قوية هادرة . لن استطيع التذكر . ذاكرتي مشلولة حتى عن الاحلام ، كما هي مشلولة عن الآمال . كل مــا يمكنني ان افعله هو ترديد ذكريات احسبها ذكريــاتي واجتــرار آمــال احسبها آمالي . لكنــي عندها كنت عاجزا حتى عن هذا . استلقيت علــى بطني وحاولت توليد الذكرى ميكانيكيا : فراش الاسفنج الوثير هو نــدى ، الوسادة صدرها ، عانقت السرير ... لكن صورتها ؟ وهكذا فــان العزم كان خيطا نحيلا بعيدا غارقا في الظلمات . لم انجح في احياء اية قوة لشبق تلك الليلة . كان شبقي تجريديا غريبا ابله . لم تكن بي قوة حتى على الحراك . كل ما يسمى قوة او عزما كان يلوح لي كذكرى بعيــدة لا تنال رغم عسير الجهود ، كنقيق ضفدع وليد فــي واحة بعيــدة جفت مياهها (والآن اذكر ان هذه الصورة تشبه صورة لشاعر عربي قديم ، هذا بينما كان الركود يستولي على اطرافي ، على جذعي ، بل حتى على جفنيّ ، لم اتمكن حتى من تحريكهما . وهكذا كانت جهودي في احضار صورة ندى في خيالي محاولات عابثة . لم انجح حتى في تصور بسمتها، عينيها ، نهديها ، لون شعرها ، ثوبها الاخضر الحبيب ، شبقها ، حبها. آه ما اعسر ان يعجز المرء حتى عن الذكرى ، عن الذكرى عندما تكــون ملامح وجه حبيب ، دفين في الخيال العنيد ، هي أمل الخلاص الوحيد. « لو تحضر صورتها ، قد يثور عزمي » . لكن الصورة لا تحضر اذا فقد العزم ، وتذكرت بيت شعر قديم « صح مني العزم والدهر ابى » . آه يبدو ان عزمي هو مجرد عزم ادبي ، او انه عزم اخرق يخلقه نبض القلب او توتر عصب وتخونه الدماء والاعصاب المعنية والاطراف .

وحاولت مع كرامة رجولتي . حاولت تذكر نظرات نــدى المزدرية المليئة احتقارا . « عليّ الآن .. » . كان كل ذلك عبثا . لم افلح حتى في تذكر نظراتها المزدرية ، والتي لم اكن ادرى ـ لا استحالة الذكرى ـ اين وكيف ومتى رمتني بها . « لكن ما هي تلك النظرات » ؟. « من اين جاءتني فكرتها » ؟. « انا حلمت ذلك ؟ » . « يجوز » . « لا يمكن » . تركت السرير بصعوبة بالغة لاتكىء على باب الغرفة انظــر الآخريــن منهمكين في ترتيب الامور للغد ، مستعدين للانصراف كل الــى حيانه . « وأنــا » ؟.

ولبرهة قصيرة لم استطع التأكد من وجودي الحقيقي . خيل اليّ اني ما زلت نائما في سريري وبأني احلم . فركت بأطــراف اصبعين مآقي عينيّ ، وعدت الى حيث وضعت محفظتي . اخذتها وعدت ادراجي في سبيلي الى البيت .

في الشارع بينما كنت اسير مهلا مهلا ، كانت الحياة حياة بالنسبة للاخرين ، والضجيج ضجيجا بالنسبــة للاخريـن ، والشمس شمسا بالنسبة للاخرين . انا كنت كالسائر في احلامه ، ينظر ولا يرى ، ينصت ولا يسمع ، يظن انه يحيا بينما هو يحلم الحياة بينما الحياة تجــري حوله بكل عنف واقعيتها .

كانت تعوزني ابتسامة هزء خفيفة ترتسم على شفتي .. عندها مــن يدري ؟.. قد استطيع تجاوز ما انا فيه ، رغم ، بل بسبب وعيي له .

ولم ينتزعني عن تلك الافكار الخرقاء الا زعيق سيارة تقف بعنف . كنت أسير في عرض الشارع دون ان ادري ..

تابعت سيري ....

نبيــل مهاينــي

تأملات على حافة الليل

- ١ -

بحثت ، في الموقد ، عن قصيده
عـن صورة ... ،
نقيـة ،
جديدة
لم تحترق ،
ولم تزل ... تسامر النارا
فلـم أجـد ،
في سورة الدخان ،
في الرمـاد ،
الا « وجه جيفارا » !

- ٢ -

غبت عن الدنيا
لعل « صخرة ... » تنشق ،
في عيني ،
عن زهره
لعل بحر الصمت والرماد ،
فوق جبهتي ،
ينبض ،
عـن جمره .

- ٣ -

طـرت ،
مـع الريـح ،
بعيـدا ،
وتألقت على السحاب
سبحت في بحيرة الضباب
وفي عيون الليل ،
صرت نجمة ،
ثم ترقرقت على ذوائب الفجر ،
رجعت ... قطرة ،
يشربها التراب .

- ٤ -

سافرت سرا ،
مثلما تسافر الرياح
الى بلاد الحب والزيتون والدموع
الى ذرى ...
ما زال مصلوبا ،
على اشجارها ،
يسـوع
صرت فدائيا ،
بـلا سلاح
قتلت مرتين :
في الغروب ،
في الطلوع .

- ٥ -

يدي .. التي غسلتها ،
مـن دمهـا ،
بالنـار
قد أورقت ،
وحط ، فوق فرعها ،
سرب من الطيور
وامتد ، في اصابعي المقطوعة الجذور
خيط من النهار .

- ٦ -

ما أجمل الانسان ،
حين يعشق الالـه
وعندما يصبح نـور حبه ،
فـي قلبـه ،
صلاه .

- ٧ -

ارسلت قلبي اليتيم ،
طائـرا يحـوم
حـول الينابيع ،
فعاد لاهثا ،
يحمل ، في منقاره ،
رسالـة ...
غصنا من الزيتون ،
فـي اوراقـه ،
بحـر ،
شراع ،
مرفـأ ،
غيوم .

- ٨ -

قنبلة واحدة ... صغيره
اصغر من وريدة ،
تعبق في ضفيره
تحيل باريس ... الى رماد
ما أحزن الانسان ،
يخشى ساعـة ،
عقربها جماد !

- ٩ -

حملت قنديلي في الظهيرة
وطفـت ،
في غياهب اليونان ،
تحت شمسها الكسيره
أبحث عن قلب يغني الحب للانسان ،
فـي الظلام
أبحث عن حرف ،
وعـن اسطورة ،
تسطع في الرخام
لكن ريـح الشر ،
هبـت ،
أطفأت قنديلي الحزين
فعـدت ،
في قلبي نـار ،
لهفـة ،
حنيـن .

- ١٠ -

مـن كأس سقراط ،
شربـت ،
وانتعشـت ،
بعد ان صلبت في طهران ،
قتلت في سايغون ،
أحرقت فـي بيسان
فلـم أمـت ،
مـا اعظم الانسان ،
لا يموت الا واقفا ،
يحلـم بالطوفان .

بغـداد

حسين جليل

ندوة سوفياتية حول
القصة القصيرة المعاصرة

ترجمة يوسف احمد المحمود

خصصت جلسات مناقشة مشاكل الادب ، التي كانت تجري من حول مائدة مستديرة ، جلسة لمناقشة القصة القصيرة . اذ ان القصة القصيرة كأي شكل ادبي ، تتعقب الحياة وتتغير حسب تغيير متطلبات الحياة . والقصص القصيرة الحالية لها ما يميزها من القصص المكتوبة قبل خمس الى عشر سنوات او اكثر .

وقد اوضح عدد من كتاب القصة القصيرة آراءهم في الحال الراهنة لهذه القصة ، والخصائص الرئيسية لهذا الشكل الادبي . واتفق المشتركون في مناقشات المائدة المستديرة جميعا على اعتبار الخلفية الاجتماعية ، الاسس الوحيدة التي يمكن ان يطور بموجبها هذا الشكل الادبي تطويرا ناجحا . ان موهبة القاص ،كما قالت مايا غانينا تقاس بـ « مقدرته على تفسير مغزى الحوادث تفسيرا متكافئا مع العصر » .

وبعد خصائص القصة القصيرة ، تكلم المشتركون في المناقشة، عن امكانية تطويرها ، وعن اهمية الحبكة . كما قيل في المناقشة كثير عن معنى مثل هذه المصطلحات « الوثائقية »و« الاعترافية » . وكذلك ظهرت آراء معاكسة في فنية القصة القصيرة ، وفي عمل الوسائل الجديدة للتعبير . وقد علل تركيز الانتباه على مشاكل القصة القصيرة المعاصرة (وصادف ذلك نشر مناقشة للقصة السوفيتية القصيرة في مجلة الانجلو ـ سوفييت) ،بالمكانة التي يحتلها هذا الشكل الادبي في الكتابة الحالية وبالمادة الفزيرة التي زودت بها المناقشة .

وهذا ما حدا بنا لان نطلع قراءنا على هذه المناقشة . فنقدم هنا تقريرا موجزا عن الآراء التي اسهم فيها المشتركون في مناقشات المائدة المستديرة .

معنى الهدف

كان نيكولاي اتاروف اول المتكلمين ، فافتتح مساهمته التي عنونها بـ « معنى الهدف » ، باستعادة ايامه الاولى ككاتب . اذ كان في مطلع شبابه يكتب عن الذين يكبرونه . في ذلك الحين كان يرى ان الاولى ، ان « يحل لغز العاملين » ، ان يكتب عن بناة الحياة الجديدة. فالعنصر الشخصي للكاتب ، عنده ، يقتصر على اختيار شخصية القصة وتقرير مصيرها ، بينما يجب ان تترك شخصية الكاتب جانبا . وقال اتاروف ان بعض الكتاب ايضا فعلوا الشيء نفسه . كل جيل من الكتاب يختار شيئا ما ليكون العنصر الاهم في الصياغة :« زمان الشخص الذي عاشه وذات الشخص . فالذين كانوا في الثلاثينات كتبوا عن « زمنهم الذي عاشوه » وبهذه المناسبة كتبوا عن « انفسهم » صدفة. ولكن ذلك لم يكن بالالزام . وكانت التغيرات تجري في العالم الخارجي على مقياس الكتاب المقدس ثم تم خلق انسان جديد . ان كاتبا يحس بالحياة لن يخفق بالتجاوب معها . وكان معظم كتاب تلك الفترة يعرضون حياة شخصيات قصصهم بحسب اعمالهم . فالعمل بالنسبة لهؤلاء الناس ، كان جوهر حياتهم ، وكان نبض قلوبهم . وقصة « الخلود » لايفان كاتييف اوضح مثال على ذلك . فهي واحدة من درر نصف قرن من النثر السوفييتي . انها قصة عامل ، فلاح، لم يقدر للكاتب حتى رؤيته ، بل اعجب بالنتائج المدهشة لعمل ذلك الفلاح بعد موته . هذه القصة ذات ايمان مطلق بالانسان، ايمان عملي بانه انسان طيب .

ثم اورد نيكولاي اتاروف قائمة باسماء قصص « الدرجة الاولى ». هذه القصص التي « بقيت على مجرى الزمن »ـ لالكسي تولستوي، ميخائيل شولوخوف ، بوريس لافرينوف ، اسحاق بابل، يوري تينيانوف ميخائيل زوشينكوف ، نيكولاي تيخونوف ، ويوري اوليشا وغيرهم . لقد عاشت هذه القصص بما يعيش به الفن الحقيقي ـ عاشت بأصالة صلتها بالحياة وحبها للناس .

وانتقل اتاروف للكلام عن كتاب جيل ما بعد الحرب ، الذين كافحوا ليفسروا انفسهم ،قبل كل شيء ، في كتاباتهم . لقد كتبوا عن « انفسهم » ومن ثم كتبوا فقط عن « زمنهم الذي عاشوه » .وكانوا بلا ريب ، يتجسدون شخصيات قصصهم . واعتبر اتاروف ان طرح سؤال : هل كان ذلك حسنا او سيئا ؟ غير ملائم .بل على المرء ان يسأل : هل يمكن ان يكون الامر خلاف ذلك؟ ان التجربة الشخصية الواسعة ، خلال الحرب وبعدها بخاصة ،عندما فقد العالم نظامه الظاهري ،حضت الكتاب الشباب على ان ينظروا الى مادية الحياة قبل ان ينظروا الى داخل انفسهم . وهكذا برز النثر الغنائي الذاتي في الادب الى الخطوط الامامية لوقت غير محدود . اما القصص فقد بلغت ، كما كانت قبل الحرب ، ذروة الجودة التي بقيت لها على مر الزمن ،حسب قول اتاروف . وكانت هذه القصص كثيرة وغنية ! ثم ذكر اتاروف قصصا لكتاب معاصرين معتبرا اياها « نماذج واقعية » واكد بان هؤلاء الكتاب ، بأي حال ، قد استنفدوا ثروة القصص المعاصرة .

واختتم اناروف مساهمته بقول تشيكوف :« الافضل ان تكـون واقعيا ، ان تكتب عن الحياة ، كمـا هي، ولكن ما دام كل سطر مشربـا بمعنى الهدف ، كمـا هي الحال في النسغ ، فانك لا تستطيع ان تنعم بالحيـاة كما هي وحسب ، بل بالحياة كمـا يجب ان تكـون ، وهذا ما يفتـن لبـك » .

عـودة الـى الـ « بروسوس »

اما الكاتب يوري تريفونوف ، فقـد بحث في مساهمته مشكلات الصناعـة ومميزات النثر المعاصر بصورة خاصة ،ثم مشكلة الحبكـة . وعنون اقواله بـ « عودة الى البروسوس » .

قال يوري انه لمن الصعب ان تميز الحدود الدقيقة للشكل الادبي، ان تعرف مثلا ، ما الاختلاف الجوهري ، بصرف النظر عن الطول، الـذي يميز القصة القصيرة من الروايـة .ان قصص تشيكوف بالحقيقة تعـد « روايـات مضغوطـة بقوة تشيكوف الفنية العملاقة »، بينما تعتبر رواية الجريمة والعقاب ، لدوستويفسكي مثلا ، التي يقوم فيهـا العمل على حادثـة واحدة وكل شيء جرى في يوم واحد او بضعة ايام، قصـــة قصيرة لا اكثر ، امتدت عمقـا وعرضا .. فالقصة القصيرة والروايـة كلتاهمـا متساويتان بالقدرة على فهم الحياة . والشيء الرئيسي المهم هو الحركـة الداخليـة ،التي هي أبعد مـا تكـون من النهايـة. ان بلوغ الكمـال في هذه« الحركة » هو الذي يجعل ملحمة ضخمة وقصـة قصيرة من خمس صفحات متساويتيـن .

ومضى تريفونوف ، من وجهة نظره هذه ، يتحدث لا عن تطور القصة القصيرة خاصة ، بل عـن تطور النثر بكل اشكاله . لقد كدس الادب النثري قواعده المقررة الخاصة ، ونماذجه واشكاله عبر قرون . وهنـا لا بـد مـن القول بان هذا المصطلح « النثر » قـد جاء مـن الصفـة اللاتينية بروسوس . وهي تعني : التحرر والصراحة وعدم التحديد . والنثر المعاصر ، الذي يحير القارىء في بعض الاحيان ، هو عودة الـى المعنى القديم، الى الحرية والى الانطلاق من القيود .

ان الكاتب ركز افكاره على وظيفـة الحبكـة في العمل الادبي بناء على تجربته الخاصة ، مؤكـدا ذاتيتها القصوى . وقال ان مفهوم الحبكة لا يظهر ، الى مدى واسع ، خلال الكتابة . بل يمكن ان تكون بالتقريب: حلقـــة واحدة ، وغالبا ما تكـون الحلقة الاخيرة ، وهذه يمكـن ان تكـون معروفة بالنسبة للكاتب من تتابع الحـــوادث ـ بينمـا تنشأ الحلقات الاخرى ، وهـو يقوم بالكتابة . اما الشيء الرئيسي الـذي لا يمكـن التخلي عنه دقيقة واحدة ، فهـو الاحساس بواقعية الحيـاة التي يصفهـا . وهذا مـا يساعـد الكاتب على ايجاد الحبكة .

وكذلك رجع يوري تريفونوف الى تشيكوف ،وهذه الرجعية طبيعية في مناقشة القصة القصيرة ، فأورد قوله بضرورة الكتابة ببساطة عن الاشياء البسيطة . وهنا وجـد تريفونوف الجواب على مشكلة الحبكة. واستشهـد بحبكات تشيكوف قائلا :« ان مهندسا تكنولوجيا قد بلـغ الثالثة والاربعيـن الا انه لم يجـد المكـان المناسب ، فاشتغل كاتبا في محل تجـاري .

وانتقل تريفونوف الى وصف الطرق المختلفة التي تحدث لـه فيها افكـار لقصص خاصة ،ثم كيف يكتب تلـــك القصص . بعض هـــذه تنبثق حالا تحت تأثير ضغط قوي لحظـــة اشراق النفس بالفكـرة . وقصص اخرى تكتب ببطء ربمـا استغرق اكثر مـن سنة . ان فكـرة من هذا النوع تذبل لوقت طويل ، يروّى فيها ، ثـم تظهر فجأة بقـوة متهورة . وصنف ثالث من القصص القصيرة يأتي من التفكير، ومـــن التأمـــل .

ولكن تريفونوف ، بعـد ان عبر عـن فهمه الخاص للحبكـة ،يختم مساهمته بقوله :« ان كل الآراء التي اوردتها عـن الحبكـة تشير الـى الادب الذي يكتشف العالم ، الا ان هناك الادب الذي يبني العالـم ، ويجعله ثمرة من ثمرات الخيال . وهنا توهب الحبكة بقوة، وبقوة خارقة احيانا . ان قصص غوغول وادغار آلن بو القصيرة ، وكذلــك روايات دوستويفسكي ،قـد بنيت على حبك لا يستطيعهـا الا العباقرة . ثـم يستدرك تريفونوف من فورة فيقول عن قصة ، الانف والقطة السوداء ، بأنهما ـ « لم تكونـا قصتين قصيرتين اطلاقا ، بل همـا تأمل واندفاع فـي عالـم اخـر ... »

وبالنسبة لكتاب القصيرة السوفييت المعاصرين ، فان تريفونوف يعتبـر من حسناتهم انهم « كتبوا بصرامة وايمان ، ولم يهتموا بالوصف الشعري وحسب ، بل أهتموا ايضـا بالمادة وبالنثر .»

الحرارة العاطفيـة

وقال ادوارد شيم في مساهمته « الحرارة العاطفيـة هي الشيء الرئيسي » ان القصة القصيرة الواقعية في رأيه ، هي قبل كل شيء، مثل على موقف اخلاقي صحيح للحياة . وهـــذا هـو مقياسه للقصة القصيرة الواقعيـة القيمة . ان كثيرا من الناس يكتبون الان بمهـارة وحتى بأسلوب متألق ، ولكنك تتعب احيانا من هذه المهارة وذلك التألق. القصص التي تنشر غالبا مـا تكـون ذات اسلوب ساحر ، ويكون جوها وتفاصيلها نابضين بالحياة ومـع ذلـك فانـك تشعـر : انها تأتـي مـن « الرأس » وليس من « القلب » .ان حرارة عاطفـة الكاتب هي ذات الاهميـة الاولى . وان المرء ليضجر من القصص الفاترة التي لا يجد فيهـا غير التأثرات السطحية ،ولا تجري الا وراء الكلمـات الانيقة،شمول كئيب ، لكنه غير موح ، ولا حرية ولا طبيعة . وذكـر شيم اعمالا عزيزة عليه رغم نقصها ، مثل الربيع لسيرجي اناتونوف ،وقصص الكسنـدر فولدوين الاولى ، التي كانت « تقدمـا مفاجئا في فنيتها » ، وغرسا في ارض بكـر . وهنـاك قصص لكتاب آخريـن يمكـن ان تذكر ايضا .

وانتهى ادوارد شيم الى تمنياته للمطبوعات المنتظمة المختارة مـن القصص السوفيتية المعاصرة . كمـا تكلم عن نادي القصة القصيرة الذي اسسه اتحـاد الكتاب حديثا ،حيث يعرض الكتاب المعروفون نتاجهـم الجديد ، واعلن ان النادي يعتزم ان يلعب دوره باختيار اجود القصص القصيـــرة .

لا قصـة قصيـرة بـلا حبكـة

كان هذا عنوان مساهمة الكاتب يوري كورانوف . قال ان محاولات كثيرة قـد بذلت لتحديد اهميـة شكل القصة القصيرة ومآثرها فـي الوقت الحاضر (اشار كورانوف الى تزايـد عدد « القصص القطير » التي تنشر في المجلات والجرائد) واخذ التغير في مفهوم « الحبكـة » يظهر في القصص القصيرة المعـاصرة .

ثم أكـد كورانوف التحسنات الجدبرة بالاهتمـــام في الخصائص الفنيـة للقصـة القصيرة المعاصرة (شافعا قوله بقائمـة من القصص القصيرة الممتازة). وضرب مثلا على اساتذة القصة القصيرة الذين لمس فيهم القدرة على بناء القصة ، واصابة الهـــدف الصحيح، وتداول الالفاظ . وعزا اغراء القصص السوفيتية القصيرة الجيدة الي انسانيتها واهتمـام الكتاب الجدي بالعالم المحيط بهم ، والى التغيرات التي حدثت في هذه القصص . وقال ان الجنس البشري لا يزال يباده بالمشاكـل المستعصيـة في نـواح عديدة من نواحي الحياة ٩ والادب يظهر الصلة المعقدة بيـن الحوادث المختلفة الانواع ـ والقصة القصيرة اصلح مـن غيرهـا لمعالجـة هذه الحوادث . لكونهـا الشكل الحساس الرشيـق الذي يرتب الامور بسهولـة ويعطي النتائج بسرعة .

وفي كلامه عن « الحبكـة » قال كورانوف ان القصة القصيرة لا تكون بلا حبكـة . واذا كـان قد وجـد مثل هذا المفهوم ، فلان القصة القصيرة تفضل الحبكـة الداخليـة على الحبكـة الخارجية . هـذه

الحبكة تشكل الروابط بين عالم الشخص الداخلي والعالم الخارجي بين جوهر الظاهرة الداخلي والخارجي ، حيث يؤثر السابق في اللاحق ، وهكذا دواليك . وكذلك تكلم كورانوف عن وسائل النماذج التعبيرية للقصة القصيرة المعاصرة . فهناك تقارب النثر والشعر - لان النثر اشد حرارة ، واثارة ، وحيوية ، واعمق بلاغة . ان الاتجاه الخفي للمعنى قد اصبح اعمق ، واصبح نوعا من الضرورة في القصة القصيرة المعاصرة .

اما التقدير الرفيع لشكل القصة القصيرة ، فقد اجمله كورانوف بقوله : « ان ادب اي شعب من الشعوب لا يمكن ان يعتبر ناضجا اذا كان لا يستطيع ان يفخر بتطوير شكل القصة القصيرة تطويرا جيدا . وان اي انسان ليستطيع ان يسر ، طبعا ، بنجاح تطوير ذلك الشكل في ادبنا المعاصر .

القصة القصيرة تلفظ انفاسها

ولكن اندري بيتوف لم يوافق على ما قاله كورانوف وبعض الاخرين . وكان منذ البداية قد انذر بانه سيتكلم بوضوح . قال ، وهو لا ينكر وجود قصص قصيرة فائقة : « انني مصمم عن قصد على ابداء وجهة نظري بصراحة . واعتبر ان القصة القصيرة المعاصرة في منزلة اخفض مما قيل فيها . ويعتقد ان « الاجمال » و« الجزئيات » هي خصائص التقدم الادبي اكثر مما هي في توزيع الاسماء والاعمال . والنتيجة التي تقفز الى الذهن ، فيما اذا كانت القصة القصيرة المعاصرة على ما هي عليه ، ستزدهر وتحقق انجازات معتبرة . ولكن القصة القصيرة رغم انها ، الآن ، اكثر كمالا ، وانها نوع ادبي متقن ، فانها آخذة بلفظ انفاسها . ويقول بيتوف بوجوب تطورات ضرورية أبعد للنثر . وعلى كاتب النثر الجيد ان يستمر بترويض القصة القصيرة ، كما ان عليه ان يتقدمها . والشخص الذي يقتصر الآن على كتابة القصة القصيرة « فقط » اصبح ظاهرة نادرة . واذا أمكن لانسان ان يذكر كاراكوف وشوكشين - فان ارتباطهما بهذا النوع الادبي يضعهما في بابة خاصة . غير ان هناك كتابا آخرين ممتازين للقصة القصيرة معروفين بكتابة اشكال اخرى الى جانب كتابتهم لـ « القصص القصيرة » ويتوقع من هؤلاء الكتاب الاستمرار بكتابة القصة القصيرة ، لان قصصهم هذه لا يمكن ان تستغرق ، الى وقت طويل ، كل ما يرغب ان يقوله الكاتب نفسه . ويقول بيتوف ان القصص القصيرة الممتعة أخذت تظهر الان كملتقى طرق بين الاشكال الادبية المختلفة . وفي رأيه ان قصة السلاح العتيق المثلوم ، لفازل اسكندر ، وقصص غرانت ماتيفونسيان واوغست والكهو ، امثلة على القصص القصيرة « الجيدة » التي لا تتضح فيها النهايات ولا « حدود فيها للحياة » . ومن الاولى ان لا تسمى هذه قصصا قصيرة اطلاقا ، بل انها ، بالحقيقة « فصول من روايات كبيرة ، يحس فيها بالفصول الناقصة ! فصول ملاصقة للفصول الموجودة ، بينما الفصول المفقودة ذات وجود سري في مثل هذه القصص القصيرة . وليس هذا اتجاها من اتجاهات همنغواي الخفية المعنى ، الذي جعل مقلدوه القارىء يتعب منها . وهذه القصص لها سماتها ، كما ان لها احساسا بالمدى والحياة .

وطبقا لهذا المفهوم يقترح بيتوف مناقشة مشاكل النثر ، وليس مناقشة مشاكل الشكل الادبي . والنثر ، الذي له مستقبل عظيم ، في رأي بيتوف ، هو النثر « الاعترافي » ، النثر الذي لا يمكن ان يقيد بشكل ادبي معين ، لانه ليس اكثر من خيال جامح . والاعتراف اقرب الى النثر الوثائقي منه الى الادب المحض . فالخيال الجامح ينبع دائما من « نفسه » وهو متحرر من « قيود الشكل » ولا يدع شيئا للاحتمال .

ومن الممتع ان يقول بيتوف اخيرا : يستشف من مهاجمتي للقصة القصيرة المعاصرة ، اني تكلمت بدقة عن امكانيات هذا الشكل الادبي وشفعت ذلك بامثلة على القصص الجيدة - وهذا يعني انني اناقض نفسي . ولكن ذلك لا يعني اني اريد ان احل اي شكل كتابي آخر محل القصة القصيرة . وانما قصدت ان اشير الى سيادتها بين الاشكال الادبية الاخرى فيما سبق - ثم ركودها في الوقت الحاضر وحسب . ويقول بيتوف ان القصص القصيرة الجيدة لا تزال تظهر حاليا ، الا ان القصة القصيرة اجمالا ، قد اصبحت شكلا ادبيا مكن الكاتب من ان يتكلم فيه ، على الاقل ، باسمه الخاص . لقد صار الكاتب يجلس الى مكتبه ، وليس عليه ان يفكر بالشكل الادبي الذي ينوي ان يكتب فيه ، خشية ان يقع تحت تأثير الشكل ، بل عليه ان يركز تفكيره على ما يكتب ، وماذا ؟ وفجأة يسري ان ما كتبه هو قصة قصيرة .

وبهذه الملاحظات يختم اندري بيتوف مساهمته في المناقشة .

الكتابة الوثائقية والاعترافية

واتى دور مايا غانينا ، فاخذت بتفنيد رأي ادوارد شيم ، ليس المهم كيفية كتابة القصة ، شريطة ان تكون قصة جيدة . قالت : « ارى انه من المفيد ، الى حد بعيد ، ان افكر فيما اكتب ، وان اناقش الاتجاه الذي سيتحرك فيه الشكل المكتوب ، وكيف يتغير تحت تأثير الزمن . « وبهذا الصدد المعت الى الكتابة « الوثائقية » و« الاعترافية » . واعلنت ان الافلام الوثائقية صارت ، في الفترة الحديثة ، اكثر متعة للمشاهدة من معظم الافلام الاخرى الرئيسية . والافلام « الملفقة » كثيرا ما تروي للمشاهد ، في هذه الايام ، اقل مما يعرفه هو نفسه عن الموضوع الذي تعرضه . والشيء نفسه يحدث في بعض الكتابات النثرية . والاشياء التي تحدث في الحياة الواقعية المعاصرة لا يستطيع ان يستشفها ذهن اي عبقري . وان القدرة على أن تجعل « المعضلات » تنحل في الحبكة ان تلفق قصصا مفعمة بالحيوية والاحتيال ، فهذا لم يعد مقياس الموهبة . وقالت ان الاشياء الكبيرة تجعل المستقبل يتجلى في الوثائق ، والاشياء الصغيرة تتجلى في « الاعترافات » . ولكي توضح ماذا نعني بالكتابة الوثائقية ، فقد تكلمت عن البراعة التي تجعل الكاتب اقرب ما يكون من الحقائق الواقعية ، وعن مقدرته على نقل المواقف الموثوق بها عن الناس ، ثم عن صدق أفكار الكاتب ، الخ . كما تكلمت عن الاشياء التي لا يتضمنها المفهوم « الوثائقي » ، بكل معنى الكلمة .

وانهت غانينا مساهمتها بهجوم عنيف ، ولكن على بيتوف هذه المرة . قالت ، معارضة لرأيه ، ان شكل القصة القصيرة قد ثبت لعدة قرون ، ويمكن ان يستمر ، رغم انه اشد الاشكال الكتابية صعوبة ، وذلك انك صرت تعرف بدقة اي شكل ستكتب اذا ما جلست الى مكتبك لهذا الغرض . ثم اوردت قصة فايزلي اكسينوف ، نصف الطريق الى القمر ، التي كتبت اتفاقا في حدود هذا الشكل الادبي ، مثلا على ما تقول . وكذلك قصته ، برتقال من مراكش ، التي عزت ضعفها الى غموض حبكتها - هذه القصة لا تكبر بحيث تصير رواية ، ولكنها تتجاوز شكل القصة القصيرة .

القصة تفقد شكلها

اما بوريس اناشينكوف فقد لاحظ ، حسب قاعدة خاصة ، ان القصة القصيرة اقرب الى الكتابة الصحفية من اي شكل اخر من اشكال الكتابة . وهذا مع الاحترام لشكل القصة القصيرة المعاصرة ، صحيح .

ويوافق اناشينكوف اداروف بان « الجغرافيا ، الى درجة كبيرة ، قد شكلت « كتاب الاجيال القديمة » . وكان هذا طبيعيا مئة بالمئة : فالثورة بحاجة الى عرض مكتسباتها ، والكتاب ، الذين كانوا لحم الثورة ودمها ، قد سدوا هذه الحاجة . ويقول اناشينكوف ان جغرافية القلب الانساني قد حلت محل جغرافية الارض . وهذا صحيح وواقعي . ان الظروف الخارجية في القصة القصيرة المعاصرة لم تعد تستهلك الشخص كلية ، لم تعد تغرقه فيها ، بل تشحذ انتباهه الى مشكلة الواجب الاخلاقي ، وهذا يعني لفت انتباه الشخص الى نفسه . ومن هنا كان الشعور بافتقار القصة القصيرة الى الحبكة . ومن هنا ، ايضا ، كانت مميزاتها « الخاصة » كما كانت عقلانيتها وطبيعتها

« الاعترافية » . اما قضايا الاسلوب والصناعة فهي ، الى مدى بعيد ، قضايا المضامين ، وذلك ان تسميها ، قضايا خاصة . اما الحبكة بالمعنى التقليدي فانها تتراجع الى الخلفية ، بينما الروابط الاجتماعية والاخلاقية ، والدراسة النفسية ، والحركات الداخلية للشخصية ، تبرز في الامامية . وهذا يعني ان الحبكة قد ماتت . عاشت الحبكة !

وقال اناشينكوف ان القصة قد فقدت في العصر الحاضر شكلها الاصلي المميز، واختلطت بالاشكال الكتابية الاخرى . اماالاسباب التي دعت الآخرين لاخذ مصطلح بيلينسكي « المصطلحات الزمنية »بعين الاعتبار ،فقد اكدت ان ذلك يؤدي بالمشتركين في المناقشة الى الابتعاد عن موضوع المناقشة الحالي .

خصائص جديدة ومهمات قديمة

وتكلم جوناز ميكيلنسكاس تحت عنوان « خصائص جديدة ومهمات قديمة » عن الاشكال الواضحة للقصة القصيرة المعاصرة . وضرب مثلا لذلك من الادب الليتواني. وقال ان الشكل بالذات لم يكن جامدا اطلاقا بل كان محركا غير عادي . وهذا الشكل يستمر ايضا في العصر الحالي ليعمل كرائد لكل اشكال النثر . لقد اعتق نفسه من التخطيط والزخرف . ومن وصف الحياة السطحي . انه لا يزال ينفذ الى الاعماق ليكتشف ميادين جديدة في طبيعة الانسان وجهده المادي انه معدل يفقد مظاهره المعتادة احيانا ، ليستمر مرة ثانية وبعناد في مواصلة ابحاثه . ان قدرة القصة القصيرة على ربط الافكار والحوادث صارت من اكثر الوسائل الفعالة لاجتذاب القارىء الى التقدم الا بداعي وتنشيط خياله وتفكيره . واذا كان التفصيل يستعمل في القصة ليكون شهادة وثائقية حقيقية للتحليل الواقعي في هذا العصر ، فانه قد يستعمل ايضا وسيلة للتعميم العريض وحتى وسيلة للرمز .

ثم يعالج ميكيلينسكاس قضية الحبكة ، ويوضح الراي القائل بان غموض الحبكة ، او فقدها ، كثيرا ما يؤدي الى تحليل غير ملائم للشخصيات . ولكنه يعترف انه هو نفسه كان ، في بعض الاحيان، يكتب قصصا بلا حبكة ، بل الجو العام وصوت الفكرة غير المنطوق، هو ذو الاهمية الحاسمة . ومع ان فقد الحبكة كلية ، غالبا ما يقلل من تأثير القصة ، فالاكثر صعوبة ان تعد افكارا جديدةومشاكل هامة في قصة يجب ان يتركز فيها الانتباه الرئيسي على رد الفعل العاطفي للشخصية .

ويقول ميكيلينسكاس في الخاتمة ، ان اقتناعي العميق هو ان القصة القصيرة تكون مبتكرة حقا عندما تدرس المشاكل الرئيسية للوجود الانساني » .

مدرسة للنثر

وقصر فازيلي اكسينوف مساهمته على مشكلة الصناعة . ولانه وافق غانينا بازدياد اقبال القراء على الشكل الوثائقي ، فقد فسر ذلك بانحطاط المزايا الفنية لكثير من الاعمال النثرية . ان النثر الحقيقي يجب ان يعطي القارىء ما لا يمكن ان يعطيه اياه التاريخ المجرد . يجب عليه ان يعطي واقع الحياة الداخلية .ثم يستشهد بنثر بيتوف وياشين وبولغاتوف .

وردا على ادوارد شيم ، تكلم اكسينوف عن الحاجة الى « حلقة دراسات حرة » لمناقشة المقدرة الفنية والصياغة وبخاصة لدى معالجة القصة القصيرة ، التي اصبحت مدرسة للنثر . ان القصة القصيرة ليست في ازمة ، بل الحقيقة ، ان هناك ضبابية معينة في حدود الشكل لا بد من ملاحظتها . وقال ان القصة القصيرة كانت هيكلا محدد الشكل ، وان وجود حدود دقيقة لم تكن لتلحق بها اي ضرر .

القصة القصيرة اكتشاف

والكاتب ، ايفان نومنكوالبيلورسي ،تكلم عن مشكلة القصة القصيرة الوطنية فيما عنونه ب « القصة القصيرة اكتشاف ايضا ». والذي يقلقه ان الصراع الاجتماعي الحاد قد اختفى من قصص بيبلورسيا القصيرة ، مع ان جو الحياة الاخلاقي يحوي مواقفاجتماعية وثيقة الصلة بالموضوع . ان جو البحث الاخلاقي للمجتمع بحذافيره والافكار الروحية للمجتمع في القصص القصيرة يتجلى وراء الصراع في الحياة الخاصة .

وقال نومنكو ، وهو يتكلم عن خبرته ككاتب، ان الكاتب يمكن ان يكتب قصة قصيرة بلا حبكة ،اذ يمكن ان تنشر ، كالقصيدة ، وفقا لقانون ترابط الافكار .

الحبكة جوهريه وميزة

ومرة ثانية اثار الكاتب الجيورجي، غريفول شيكوفاني، اهمية الحبكة . قال ان القصة القصيرة لا تكون بلا حبكة ،واذا كانت فهي صورة وصفية موجزة وحسب . والحبكة المحكمة هي التي تجعل الكاتب قادرا على اظهار جوانب الشخصية المتباينة ، وعلى اقتصاص اثرها من وجهات نظر مختلفة . ان الذروة ــ نقطة التحول في صوغ الشخصية ــ عنصر مهم في الحبكة بصورة خاصة . والشيء الرئيسي ان الرواية القصيرة قد تجاوبت ، ولا تزال ، مع توقد الحياةومجرى المشاكل . وبتعبير ادق فان قوتها تتجلى بما تثيره من مشاكل جديدة ابكر واشد تأثيرا من الاشكال الكتابية الاخرى . وهذا ما يفسر السبب في تأدية القصة القصيرة وظيفة الاهمية الاولى حتى في العصر الحاضر .

قصص السيرة الذاتية

وافتتح الكسندر ريكمشوك مساهمته بالجدال مع بيتوف . فقال ان شكل القصة القصيرة شكل ابدي. وان الرواية القصيرةالكلاسيكية لبيكاسو ومرغريت النافارية قد خلفها النثر « الاعترافي »(روسو) والنثر الفلسفي (فولتير) ، ثم ظهر ميرميه فجأة وكليست .. فكان تعاقب التغيرات الادبية صوابا كله وحدثا بارزا . واذا كان لا يشك بوجوب بقاء القصة القصيرة الى الابد ، فعلينا ان نلفت النظر بثقة الى مسائل الصناعة والحبكة بصورة خاصة . ان ريكمشوك لا يرى التخلي عن الحبكة . اذ ان فقدان الحبكة شبيه بخدعة ادبية . ثم ابدى ريكمشوك ،وهو يستعرض قصة اكسينوف القصيرة ، نصف الطريق الى القمر ، مفهومه الخاص لاصطلاح « الحبكة » وتمييزها من المخادعة ، ومن النادرة ،او الملاحظة الخاصة . ففي القصة القصيرة يوجد دائما الفترة التي تميز الحادثة او النادرة من حبكة القصة القصيرة ، الفترة التي يظهر فيها للعيان التعميم الجاد في القصة القصيرة . ويستطيع القارىء ان يجد في اي قصة قصيرة ناجحة مادة اولية تتحول الى نتيجة . ثم اكد ريكمشوك ، وهو يتكلم عن مشاكل الصناعة ، الحاجة الى الدقة في تفاصيل الزمن . لان في تفاصيل الزمن قيمة كبيرة ، قيمة وثائقية لاجيال المستقبل، كما اعلن عن اسفه على قصص « السيرة الذاتية » التي اصبحت نادرة ــ اذ ان هذه القصص تتعقب حياة الانسان من البداية الى النهاية. ويمكن لقصص السيرة ان تحتل ميدانا هاما من ميادين القصة السوفيتية القصيرة .

خلاصة

وبمساهمة الكسندر ريكمشوك اختتمت مناقشة مشاكل القصة القصيرة المعاصرة . وقد ظهر من هذه المناقشة ، ان القصةالقصيرة قد تطورت في اتجاهات مختلفة ثبت بعضها بمرور الزمن ، بينما بقيت المعضلات التي تثير التناقض والاحكام المتناقضة . وكان ما قاله

اناروف ، بأن قصة ما قبل الحرب نفذت بالدرجة الاولى، القسم الاول من المهمة الاولى التي واجهت الادب ـ وهي ان يكشف الكتاب عن انفسهم وعن زمنهم وان يصفوا « الزمن » بينما كان كتاب ما بعد الحرب يكتبون عن « انفسهم » قبل كل شيء ، كان هذا مثار الجدل والتخطيط . حقا ، ان القصص القصيرة الجيدة ، في الماضي، قد حققت وحدة الجوهر الاجتماعي والاخلاقي .

والحق ان هذه الحملة الصادقة لحساب القصة القصيرة كانت كاملة بكل ما في الكلمة من معنى، ومقاومة لتصدع « الصناعة الفنية » كما كانت بارعة ، وتمتاز بالشمول . وقد مضى شيم الى اقصى غاية بمهارة عندما قال ، بان مشكلة الصناعة والصناعة الفنية ليست شديدة الاهمية بالنسبة لمعظم كتاب القصة القصيرة المعاصرين .

كذلك ذهب بيتوف الى مثل ذلك ، وهو يلفت الانتباه الى «مظاهر الركود » في شكل القصة القصيرة ،وحث الكتاب على ترك الشكل الذي دخل ،في مثل ذلك ، وهو يلفت الانتباه الى « مظاهر الركود » في شكل القصة القصيرة ،وحث الكتاب على ترك الشكل الذي دخل، في رأيه ، طريقا مسدودة ،وان يبحثوا عن اشكال اخرى .

اما الخصائص المعارضة لهذه الآراء ، فقد عرضها الكتاب الآخرون بدقة ، وهي الخصائص التي تؤكد اهمية تحليل طرق التقدم لشكل القصة القصيرة تحليلا مناسبا .

اعداد انيسا ترافكينا

(عن مجلة « الادب السوفييتي »)

يا عنب الخليل

للشاعر عزالدين المناصرة

منشورات ـ دار العودة ـ بيروت

... لمع في الاونة الاخيرة جيل جديد من الشعراء الشباب الذين يأتون مباشرة في الصف التالي لجيل الرواد في حركة الشعر الجديد رغم وجود جيل وسط لم يستطع ان يصل الى مستوى الرواد وفي ذات الوقت لم يصل في مستواه الفني الى مستوى الجيل الجديد جيل : حسب الشيخ جعفر ـ ممدوح عدوان ـ عزالدين المناصرة ـ امل دنقل فايز خصور ـ على وجه الخصوص . هذا مع وجود جيل وسط يمتلك الاداة الفنية جيل : محمد عفيفي مطر ـ خالد علي مصطفى ـ فواز عيد ـ ابراهيم ابو سنه ـ علي كنعان ـ كمال عمار وغيرهم .. ولكن الجيل الجديد اكثر تفوقا من الجيل الوسط بالتاكيد .

***

عزالدين المناصرة واحد من شعرائنا الشباب الذين اثبتوا بشعرهم صلابة حركة الشعر الجديد بلغته العربية الصافية وعلاقته الحميمة بالتراث العربي الذي يفوح من كل سطر في قصائده .. هذا مع وجود التكنيك الفني الممتاز والحديث جدا .

وقد اصدر عزالدين المناصرة مع الشاعرين مهران السيد وحسن توفيق مجموعة شعرية مشتركة باسم « الدم في الحدائق » صدرت في القاهرة .. ولكن مجموعته الشعرية الجديدة « يا عنب الخليل » هي في اعتقادي مجموعته الشعرية الاولى .

واول ما يلفت النظر هو عنوان المجموعة .. العنوان فلسطيني جدا ... ورغم فلسطينية الشاعر في قصائد هذه المجموعة .. فان قصائده اكثر التصاقا بالعروبة .. بدليل ارتباطه بالتراث العربي واتجاهه القومي الانساني الواضح . وعنوان المجموعة كما يبدو في قصيدته « يا عنب الخليل » التي تحمل اسم المجموعة .. عنوان فلكلوري لانه مستمد من اغنية شعبية فلسطينية « خليلي يا عنب » ... وليس هذا تركيزا على اقليمية الشاعر ـ كما كتب بعضهم ـ لان لوركا وبدر شاكر السياب يعتبران اقليميين بهذا المعنى ... كما ان عزالدين المناصرة ليس شاعرا امميا شيوعيا كما حاول بعضهم ان يفسر تكراره لبعض الصور الانسانية بانه شاعر شيوعي .

والحقيقة ان الفكر القومي الانساني يمتد على طول مجموعته .. وقد اعتمد بعض من كتبوا عن المجموعة بان تكراره لصفة « الكنعانية » دليل على اقليميته .. والحقيقة ان هذا الخطا يقع فيه كثير من النقاد ... لماذا ؟... لان الكنعانيين عرب ونحن نعترف بهذا ـ تاريخيا ـ عندما نحاول ان نثبت ان حق العرب التاريخي في فلسطين حق ثابت بدليل وجود العرب الكنعانيين .

كما ان قوله :

هل أنت تريدين
ان نبقى في الصين
نحن المنفيين !!

او قوله :

والنقوش الحمر في صدر العلم
منذ ان كنت ربيعا مهملا
علمتني : كيف تقبيل القمم

او غيرها من الصور المتفرقة .. لا يدل على انه شاعر ماركسي.

***

والان الى ديوان « يا عنب الخليل » منذ البداية .. في بداية الديوان نجد ان الشاعر قد اختار بعض الابيات الشعرية من الشعر العربي القديم ليقول لنا : الى اين يتجه ديوانه .. فبعد قراءة الابيات المختارة تشعر ان الاختيار لم يكن عبثا بل ان كل بيت يدل على تجربة من تجارب الديوان .

... القصيدة الاولى في الديوان « ملحوظة اولى » قصيدة مركزة جدا توضح حال الفلسطيني في المنفى بعد الخامس من حزيران :

رسائل تجيئني مختصرة
حروفها معدودة كانها من ذهب او ماس
اهكذا يعيش كل الناس !!!
ام وحدنا نموت فوق النطع تحت القاطرة
رسائل ثلجية الاحساس
لكنني نسيت انها مغامرة
ان تكتبي حرفا به مرارة الشوق ..
وصدق الذاكرة
نسيت ان كل حرف في الكتابة
قد صممته هيئة الصليب والرقابة
بداية نهاية مكررة
يا حزن قد ذوبتني
رميتني للعتبات المقفرة .

وفي قصيدته الثانية « ناطوران » نرى اثر الاغاني الفلكلورية واضحا في شعره في المقطع الاول من القصيدة ... ولكن المقطع الثاني ـ كما يبدو ـ مقطع سياسي وانا اختلف مع الشاعر في تصوره ... ولكني لا استطيع ان افرض عليه ان يحب ما احب .

اما قصيدته « يا عنب الخليل » فقصيدة رائعة الموسيقى تتسلل الى القلب من خلال النغم والصور الفلكورية الشعبية ... (الاعور الدجال ـ جنية المقابر ـ خليلي يا عنب).. شعر المناصرة في مثل هاتين القصيدتين « يا عنب الخليل » و« ناطوران شعرٌ فلسطيني بلا جدال :

سمعتك عبر ليل الحزن اغنية خليلية
يرددها الصغار وانت مرخاة الضفائر ..
انت دامية الجبين
ومرمرنا الزمان المرّ يا « حبرون »
يعزّ عليّ ان القاك مسبيه

***

سمعتك عبر ليل الصيف اغنية خليلية
تقول تقول : يا عنب الخليل الحر .. لا تثمر
وان اثمرت كن سما على الاعداء كن علقم .

... ولكن متى تحققت النبوءة ؟ هذه القصيدة مكتوبة في عام ١٩٦٦ ـ كما هو مكتوب في ديوان « الدم في الحدائق ولعلها قصيدته « اغنية كنعانية » المنشورة في الآداب ـ مايو ١٩٦٦. نضيف لهذه القصيدة قصيدته الرائعة « زرقاء اليمامة » التي نشرها في ديسمبر ١٩٦٦ من الآداب ايضا ثم تبعه الشاعر امل دنقل وعمق الرمز في قصيدته المشهورة والتي تحمل نفس العنوان .

***

ولعل الدارس لشعر المناصرة .. لا يمكن ان يخرج من شعره دون ان يلاحظ ملاحظة هامة جدا وهي ارتباط الشاعر بالتراث العربي القديم : التاريخي والادبي .. فانت تقرأ القصائد التالية : تظاهرة ـ في الرد على الاحبة ـ زرقاء اليمامة ـ قفا نبك ـ المقهى الرمادي ـ موسى بن ابي الغسان ـ ذهب الذين أحبهم ـ رسالة الى فروتا » وبعض مقاطع قصيدته « من اغاني الكنعانيين لتجد ان ارتباط الشاعر بتراثه العربي ارتباط واضح وقد اصبح ظاهرة بل مميزة من مميزات شعره. ولعل اهم شخصين من تراثنا قدمهما لنا الشاعر عزالدين المناصرة

في اطارهما الرمزي العصري .. هما شخصيتا : امرىء القيس ـ وزرقاء اليمامة » بشكل خاص ... ان رائحة امرىء القيس القديم تفوح في شخصية امرىء القيس العصري العربي الفلسطيني .. وقد استغلهما الشاعر ببراعة تامة تثبت قدرته اللغوية والموسيقية في دمج التجربة المعاصرة بالرمز القديم ... الفلسطيني يحوم في البلاد يبحث عمن يعينه في استرداد ارضه السليبة .. كما حام امرؤ القيس في بلاد الروم باحثا عمن يساعده في استرداد ملكه المغتصب وفي أخذ ثأر والده .. اما النتيجة فهي نفس النتيجة التي انتهى لها امرؤ القيس :

ايها الوادي الخصيب
ربما مرّت على القبر هنا يوما حمامه
يا حمامات السهوب
ابلغي عني التحيه
قبل موتي للحبيب
داره السمراء شرقيّ اليمامه
وأنا أسقط مهزوما الى يوم القيامه

هذه الابيات تمثل رحلة الانسان الفلسطيني من ٤٨ ـ ١٩٦٧ .. اما بعد ذلك فلم يكتب عنها المناصرة ... ولعله يفعل في قصائده الجديدة .. لعل الشاعر ينتقل من الخمر الى الامر .. وان كان قد صور مرحلة الخمر السياسية تصويرا جميلا في قصيدتيه « قفا نبك » و « المقهى الرمادي » :

ثم يمضي الملك الضليل للمقهى القديم
كللت حيطانه خضر الطحالب
ونسيج العنكبوت
كل ما فيه يموت
ها هنا ادفن رأسي
في كؤوس الشاي حمراء وفي لون الخطب
ها هنا ادفن يأسي
في رمال دنسوها .. لم تكن
غير هذا الكذب ... ما ينمو بأعماق الزمن
واقول : اليوم خمر وغدا ... يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
« فوراء الثار » منا خطباء
ووراء الثار منا حكماء

* * *

وعندما يصل امرؤ القيس الى قيصر الروم يطلب مساعدته ولكن يبدو ان القيصر قد ماطله ، يلقي امرؤ القيس الجديد قصيدته «تظاهرة» امام القيصر الجديد باسلوبه الساخر :

مولاي قيصر الزمان في بلاد الروم
وقاهر الهكسوس والمناذرة
تعبت يا مولاي من عدّ النجوم
من المغامرة
تأمرني بان أشدّ فوق جرحي ... ان أصوم
تحضني على المكابره .
مولاي قيصر الزمان في بلاد الروم
وقاهر الهكسوس والمناذرة
يا من خراج ملكه يضيع في القفار
مولاي يا من ملكه بلا حدود
وجيشه عرمرم
يجتاح بحر قلزم
ويستعيد ملكنا المفقود .

* * *

ويستغل الشاعر اسطورة ايزيس واوزيريس فيسجل ياسه تحت وطأة الهزيمة منتظرا حوريس البعيد جدا في قصيدته « يا بعيدا » ان الشاعر يقف في نهاية القصيدة يصرخ كما صرخ لحم اوزيريس المتناثر في ارجاء الارض .. ولعل اهم قصائد هذه المجموعة الشعريةهي: (قفا نبك ـ المقهى الرمادي ـ في الرد على الاحبة ـ زرقاء اليمامة) بشكل خاص ... ولعل استغلاله للتراث العربي هو الذي اكسبهامتانة لغوية وموسيقى شعرية فحلة فرغم ان الشاعر يتحدث عن خمر ومنفى امرىء القيس الا اننا نلمح شاعرا اخر في نفس الفقرة التي توحي بالحديث عن امرىء القيس .

لو مات فارسك المجيد ومات ناطور الشجر
فادفن عظامي ... يا حبيبي
تحت كرمتنا على الجبل العتيق
تتعتق الايام والاعوام
ويشح في الشام المطر
تنمو وتخضر العظام
فادفن عظامي ... وانتظر
يوما من الوادي شروقي
اني لاخشى الموت في المنفى فمن
يروي عروقي ؟ ؟

.... الا ترى معي رؤيا »ابو محجن الثقفي« حين قال في ابياته انه يريد الموت تحت شجرة عنب :

ولا تدفنني في الخلاء فانني ..
اخاف اذا ما مت الا اذوقها

وهكذا لم تعد الصورة المستمدة من التراث لشاعر واحد بل تجمع كامل التراث الشعري كله .. وهذه هي براعة الشاعر المعاصر ..وقد يظن بعض الشعراء الناشئين ان الارتباط بالتراث ارتباط قسري ولكن العفوية الشعرية التي يتسم بها شعر عزالدين المناصرة تجعل الارتباط بالتراث ليس امرا سهلا كما حاول بعض الناشئين ان يفعل فيطرح الاسم القديم بلا مبرر ولا ذكاء في التناول .. بل نجد الفلكلور الفلسطيني في ثنايا القصيدة التي تتحدث عن شخصيةتاريخية ... خذ مثلا قصيدة « موسى بن ابي الغسان » .... يقول الشاعر

ايا طفلة القصر هيا افتحي
فحمحمة الخيل سوف تهيجك ..
هيا افتحي
تباهين بالكحل في جفنك الجارح
ونحن نباهي باسيافنا

... رغم ان هذه الفقرة تعبر عن تطلعات موسى بن ابي الغسان لان يجد الجيوش القوية التي تستعيد غرناطة .. فهي ماخوذة ـ بلا شك ـ من الاغنية الشعبية الفلسطينية :

يا بنت ياللي ع السطوح
طلي وشوفي خيولنا
انت غواك كحلكي
وحنا غوانا سيوفنا

ولا يقتصر هذا على معرفة المناصرة بالاغاني الشعبيةالفلسطينية بل يثبت لنا ان له معرفة بالاغنية المصرية ففي قصيدته «المقهى الرمادي » نجد :

....وفي لون البنفسج
ايها الزهر الحزين
رغم هذا انت تبتهج
فاترك الاحزان يا ازرق دعها للسنين
آه لو تعرف حزن الاخرين
ايها الزهر الحزين

ولعل الشاعر كان ينظر الى اغنية صالح عبدالحي عن البنفسج عندما كتب قصيدته

ليه يا بنفسج
بتبهج
ونت زهر حزين ... الخ

* * *

...وبعد .. فلا ابالغ اذا قلت .. ان كل سطر شعري في ديوان « يا عنب الخليل » يستمد ايماءاته من الفلكلور الشعبي العربي ومن التراث الادبي والتاريخي .. هذان هما الدعامة الاساسية في شعر الشاعر بل لعلهما حبه الوحيد ..

... ولعل كل قصيدة من قصائد المناصرة تثير نقاشا طويلا ومتعدد الجوانب مهما كانت تبدو بسيطة لديه ... لان قصيدة المناصرة تحمل في طياتها كثافة وثقافة وبساطة وعفوية فاذا اردت ان تقرأ الشعر للاستمتاع لم تجد اية صعوبة في قراءته ، فشعره سهل ينساب الى النفس انسيابا رقيقا فيه غضب القوة وحزن الثائر المهزوم واذا اردت ان تدرس شعره والمؤثرات الثقافية فستجد وراء كل قصيدة عشرات القصص والحكايات الشعبية وعشرات القصائد من التراث العربي تتسلل الى شعره وتتحد معه اتحادا تاما ... ويلفت انتباهنا : اللغة العربية الاصيلة الشعرية .. والفهم العميق الواعي لمعنى الواقعية في الشعر كما نجد في شعره صورة الانسان الحقيقي بكل ابعاده :الاقليمي والقومي والانساني ..

عمان — سعيد السالم



اشواك الوردة الزرقاء

شعر عبد الجبار عباس

اعرف ان صاحب هذه المجموعة الشعرية التي تحمل عنوان « اشواك الوردة الزرقاء » ناقد بارز سلك في عداد اهل القلم من رعيل الادباء الشباب منذ سبعة اعوام ، حيث عني بالرصد التقييمي والتناول الموضوعي لدواوين الشعر الحديث والمجاميع القصصية والاعمال الروائية مسلطا عليها نظراته النافذة وملاحظاته الثاقبة آيبا منها بالاحكام المنصفة والاستنتاجات الدقيقة بلا ادنى لون من التعالم او العجب ، وثمة مفارقة طريفة يلحظها المستجلي في اهتمامات هذا الناقد الاديب وتغلب على مياسم وخصائص اسلوبه الكتابي، انه رغم - تخرجه من كلية الآداب - جامعة بغداد - التي تعنى بتدريس طلابها مادة الادب العربي ، بحسب التقسيمات التاريخية التي اصطلح عليها الباحثون والدارسون من الرادة في مطالع العشرين والتالين عليهم امثال زيدان والاسكندري والرافعي وفروخ والسباعي بيومي وشوقي ضيف ، وذلك يعني انه مر حتما بمعطيات اعلام النثر في الادب العربي القديم ووقف عند روائع الشعر منه كذلك ، وفرغ من دراستها واستيعابها واستقصاء ما يميز الشواهد الحية منها من الاسر والجزالة والرشاقة والاحكام ، وجماع ما تعارف عليه النقاد القدامى في مجال الاشادة بالاعمال الادبية من سمات الاداء المطبوع وعناصر التعبير المشحوذ ومقومات البلاغة الحقة ، رغم ذلك كله فهو لا يعول على مادة التحصيل الاكاديمي او الجامعي في اعتمادها مصدرا مغنيا في دراساته الادبية والنقدية ، انما يلحظ القارىء كثرة استشهاده ، ان احوجه ذلك ، في الاستدلال على صحة مسلمة نقدية او نقض راي يقف ضده بما يسطره الدارسون المحدثون من العرب والافرنج ، فالحداثة او العصرية ان شئت هي اغلب ما يسم نتاجات عبد الجبار عباس ، وهذا لا يعني بطبيعة الحال محض استهوان للتراث واستخفاف به وتأب عليه ، انما لكل وجهته ، وكل خلق لما هو ميسر له ، كما يقال ، ونزوع الاديب للتمرس بضرب من الاعمال او الاهتمامات الادبية ، تعافها فطرته وتاباها سليقته ، قصد الانتظام في صف من استوووا على الامد في ميدانها ومجالها ، هو عين التقليد البليد وصنو المحاكاة الفبية وغاية التفريط بالموهبة الادبية الذي لا يعقب شهرة ذائعة او يستلفت صوبه الابصار والاسماع .

وان يطلع علينا عبد الجبار عباس بهذه المجموعة الشعرية الاولى وهو لم يعرف قراءه بكتابته للشعر وتمرسه بتجربته ومعاناتها من قبل ، - وقيامه بنشر بعض المقطعات والقصائد في احيان قليلة ، قد لا يكون كافيا تمام الكفاية للشهادة الاجماعية له بمكنته من التعبير الشعري والاقتدار عليه - ليس من قبيل المغامرة الوخيمة العقبى السيئة النتائج ، ففي كيان كل اديب منفتح الرؤى ، مرتبط بقيم العصر ، تواق لمحو ما يشين وجه الحياة من صور القبح والدمامة ، نفحة من هذه الروح الشعرية الدالة على استجماع اصحابها في شخوصهم وذواتهم لقدر من رهافة الحس ورقة الشعور حتى وان عبر عنهما بطريقة النثر .

تتمثل في هذه المجموعة جماع تجارب الشباب العربي من جيل الستينات الذي شهد تحولات الثورات التحررية التي استجدت في بعض انحاء الوطن العربي منذ بداية الخمسينات وما يزال شررها يلتهب ويتصاعد ليعم مرابع وديارات اخرى منه ، ملويا بالبقية الباقية من الانصاب والهياكل القديمة ، لكن هذا الوطن الكبير ليس منعزلا عن جهات الدنيا او لا يتاثر بما يعصف بها من الحوادث والخطوب ، انما هو ممتزج بها ومتفاعل واياها ، بشكل وآخر ، ورغم ما زخرت به هذه الثورات العارمة المجيدة من العوائد المادية على قطاع كبير من شباب العرب ، فاسلمت كثيرا منهم للوظائف او للحصول على شهادة الجامعة، بعد ان كان ذلك غير ميسور الا لنفر محدود من ابناء البيوتات المثرية ، فان ما صحبها من الحوادث وتعرضت له من الهزات وحاق بها غير مرة من الاخطار المخيفة ، واخلقها بالذكر عدوان الخامس من حزيران الذي هدد كيان امتنا ووجودها معا بالمحق والزوال ، وكاد يبلغ غايته لولا الصمود الباسل والمقاومة العاتية واستعادة المغلوب المنهزم لثقته بممكناته وايمانه بحتمية الانتصار .

اقول ان هذه الحوادث الجسام وقفت حائلا ، غير مرة ، بين الشباب العربي وبين استمتاعه بجني ثمار النصر ، فاستحال فرحه حزنا ، وأمله يأسا ، وتبدى انه لم ينعم بعد في ظل هذه الثورات المظفرة بما يطفيء شوقه الى العدل وتوقه الى الحرية ونزوعه الى الخلاص التام من كل ما يسلمه الى الحيرة والضياع . وكذا نجتلي ميسما من الحزن الكارب يغلب على النتاجات الادبية ، يبغي منه اصحابها الايماء الى تلكم الرغاب المجهضة والاماني المخيبة ، التي حال الزمن الظالم دون تحققها ، فالحياة ليست خبزا تمضغه الافواه ولا نقدا تملأ به الجيوب ويستعان به وقت الحاجة لاشباع بعض مطالب الجسد والروح . انما هي انعتاق محض من الترهات والاباطيل ، انسلاخ تام من الاضاليل والاوهام ، وتحرر كلي من جميع ما يلزم الانسان - بمجاراة اهواء غيره واقتفائها والنزول عليها والانطلاق منها موقفا وخطة عمل .

فلا غرو ان نزع الناقد الشاعر عبد الجبار عباس الى التعبير عن هموم ابناء جيله وتصوير ما يختلج في وجدانهم من الاشواق والتطلعات، وتشيع في ادائه نفس القوالب والاشكال الفنية الغالبة على معطيات الشعر الجديد التي اقامها رواده الطالعون من استعانة بالرمز والصورة ، ولجوء الى الغموض والغرابة ، وتعويل على الايحاء والاسطورة ، بديل القالب القديم بتراكيبه القاموسية وانغامه الصاخبة وتعبيراته المباشرة ، وهذا لا يعني ان الشعراء المحدثين متماثلون في طرائقهم التعبيرية ، متشابهون في صياغاتهم الفنية ، فبينهم الاصيل والمقلد ، وبينهم من يطبع شعره بميسمه على غير مألوف غيره من التعمل والتقليد .

بعد مفتتح وجيز عن (ولاده القرن العشرين) تستهل به المجموعة يجيء بيان صغير معرفا برسالة الشعر ودوره الخطير في اشاعة القيم الخيرة واستحثاث الانسان على محبة الحياة والتعلق بها والنضال في سبيلها :

الشعر خطى فوق الرمل ـ وصوى للجوعان الهائم ـ تجلوها الريح وتخفيها ـ فخطى الذاكرة القرورة ـ تتسكع في الرأس الواجم .

فالشعر لم يعد جرسا موقعا او لفظا منمقا ، انما له دور اخطر واهم من الادلال برصيده من الابداع في الصياغة والبراعة في النسج ، دوره ان يصير المستحيل ممكنا ، ان ينفث في الاقدام قوة تعين على اجتياز رمال القفار والصحاري فلا تفور في اعماقها وتغوص منها الى القرار ، وكان الشاعر القديم ، يقول ان الشعر يفجر الثورات والانتفاضات ويعصف بالطغاة والمستبدين ، ومن هذين الشاهدين يستبين الفرق جليا بين منحيين من مناحي التعبير والتجسيد .

وبغية الشاعر من تناول موضوع الاسطورة السومرية القديمة ـ ملحمة كلكامش ـ التي عني بها من قبل وعبر اكثر من قصيدة الشاعر والباحث والمفكر العراقي عبد الحق فاضل ، ان يخلص منها ، من طريق الايحاء والتشخيص والمعاودة على موضوع تحالف جلجامش وانكيدو لمغالبة الوحش خمبابا ، الى الايحاء بجملة معان ومضامين قد تكون قديمة اخلقها التداول ، لولا ان حظوتها بالشمول والبقاء ، على تعاقب الدهور والعصور ، يحوج الى صياغتها مجددا .

من هذه المضامين والمعاني الباقية التيءيدع مهمة ترديدها وترجيعها الى (الكورس) في غاية من التحديد والتركيز والخصوصية ، التسليم بغدر النساء وما ينطبعن به من النزوع للكيد والشغب ، وهذه مسالة غير مقطوع بصحتها لدى البعض ويلزم في ملتهم ومنطقهم تصحيحها ، وكذلك اعتماد الفلظة والمخاشنة في التعامل والآخرين ليسلم المرء من قوارصهم ولذعاتهم ، فالكورس ينشد ، بما يشبه الامثال من ناحية الاداء المركز :

هي افعى فاحذر ملمسها ـ باب لا يصمد للريح ـ نار لا تلبث ان تخمد . وينشد كذلك في مجال الانحاء على انكيدو باللوم ، ان اطمأن الى خلو مفاوز الطريق وشعابه من المخاوف والاهوال :

كنا حذرناك ولكن ـ يا كاشف اسرار الابد ـ لم تلبس من جلد الاسد ـ ثوبا وتهيم على وجهك .

وكان الشاعر الجواهري يصرخ قبل اربعين عاما في مجال المعارضة السياسية :

أرى القوم من يقذع يقرب اليهم   ومن يجتنب يكثر عليه التحامل

وما يشبه لغة الامثال نجتليه في قصيدته : قطرات مختلفة فوق بحر :

وكل عابر ـ مزاره منفاه ـ ... لا ينقذ الفريق ـ غرقى ، ولكن ربما أسعده ـ ان تلمس الخطى معا قرارة الماء .

ويذكرني المثل الاول بقولة انطون غطاس كرم ، غداة نعي بشر فارس رائد الرمزية في ادبنا الحديث : « رب عزلة كانت مزارا لا غربة » . وغايتنا من ذلك التدليل على ان لمطالعات الشاعر الوافرة من الكتب الادبية والنقدية والفكرية التي يعول عليها في صقل ملكته وتثقيف ذهنه ومواكبة الحركات الادبية الحديثة في مساراتها ووجهاتها اثر ما في الجنوح لصياغة بعض المقولات والمسلمات المستقاة من الحياة الواقعية والتي تحظى منه بالقبول والموافقة وتملي عليه تجاربه الذاتية تصديقها واقرارها والقطع بصوابها .

والذي يقرأ بعض كتب الفلسفة ، ويعنى بقراءة بعض الروائع والشوامخ الغربية مترجمة او بلغاتها الاصلية ، وعن له ان يحلق بخطراته وتهويماته الفكرية على طريقة الشعراء اصحاب التحليقات الفنية ، لا بد ان ينشد في آن :

وفكرت ماذا لو اني هنا الان ـ في لحظة مثل هذي اموت ـ اذن لاسترحت ـ اذن لارحت .

ومن قبل انشد شاعر من اليونان (والنص على عهدة مترجمه الدكتور نعيم عطية) :

« آه لو كان الله قد وأد عقلي وروحي حتى لا اشعر بضياعي».

ألم نقل انا لسنا منعزلين في همومنا ومتاعبنا عن بني الانسان في رحاب الدنيا ؟.

وعلى غرار ما ينزع اصحاب اليوتوبيات او الحالمون بالمدن الفاضلة التي تخطط لها افكارهم ومخيلاتهم ، ينزع الشاعر الى انتقاء المفارقات واستبعاد النقائص من حياة الناس ،واجتلاب عالم يشرق بالصفاء والنقاء :

ساجهد ان يتوازن جنحا الحمامة .
فلا يعتريها اذا حلقت في صفاء الاعالي اضطراب
ساجهد ان يتآكل ظفر العقاب
ويرحل عن زرقة الماء ظل الطحالب
فتصفو بثغري التريب القصيدة
وينقى من الدغل المر حقلي الصغير .

الى آخر قائمة الحلم الجائل في معظم الموجودات والدقائق الملموسة في الكون والناس والطبيعة ومفاد ذلك ان الشاعر الجديد يتمثل روح عصره ويستقي من موحياتها ما يثري وجدانه ويذكي شاعريته ويغني مجتناه من رصيد الفكر الى جانب ما فطر عليه من تلهب العاطفة وتدفق الشعور فلا يجمل من شعره محض الفاظ موشاة ، او عبارات منمقة تحكي خواء في المعنى وفجاجة في المضمون ، او تتناول اليسير البسيط من المعاني غير الدالة على اكتناه للاسرار وغوص في الحقائق وتساؤل حول الوجود . بل يدفع به رصيده من معطيات الفكر الى تعميق تجربته وتأصيل ادائه ، ويستحثه على ارتياد الافاق الانسانية الرحبة والانتظام في رعيل التائقين لعالم امثل تتحقق في ظلالهانسانية الانسان .

واحسب ان الناقد الشاعر عبدالجبار عباس ، يكاد يكون في عموم قصائده ، نسيج وحده ، في تمرسه بصياغة معانيه الشعرية الزاخرة المحتفلة بتاملات الفكر وخطرات الذهن وتهويمات الروح الفني، وان يعول على معجم السياب اللفظي في مقطع من قصيدة « حكاية قديمة » :

فرددت الخناجر بورك الرب
تفطر قلب هذي الارض يا مطر
او يقتفي ادونيس في قصيدة بطاقة بيضاء :
راحل والعراق ـ
في دموع أبي ، فالفرات
فدمي ، نحو من بعد لم يولدوا
اتمرى باسمائهم ، فرؤوس النخيل
تتسامى معارج ، والجبهات البراق .

احرى ان يعد من قبيل التأثر بالمحفوظ القديم من ان نخاله تقليدا مفتضحا او محاكاة شائهة .

العراق ـ الهندية

مهدي شاكر العبيدي

التعليم في اسرائيل

تأليف : الدكتور منير بشور وخالد مصطفى الشيخ

يحتل هذا الكتاب مركزا هاما في سلسلة الدراسات التي يصدرها مركز الابحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية من بيروت. ويستمد هذا الكتاب اهميته من اهمية الموضوع الذي يعالجه . فالتعليم في اي مجتمع يعتبر من اهم واخطر العوامل المؤثرة والفاعلة في حياته والقادر على رسم مصيره وتحديد ابعاد مستقبله .

ومعالجة ظاهرة التعليم في المجتمع الاسرائيلي تتيح لنا التعرف على الاسلوب الذي ينتهجه عدونا في تربية واعداد ابنائه وتنشئة مواطنيه ، وتكشف لنا عن الاهداف التي يتطلع اليها هذا العدو . وكيف يستخدم التعليم كوسيلة لتثبيت عدوانه والغزو والاحتلال فما احرانا نحن العرب باستخدام التعليم كوسيلة لدحر العدوان ومقاومة الغزو والاحتلال .

والكتاب يشتمل على (٢٤٧) صفحة من القطع المتوسط ويحتوي على عشرة فصول . وقد عالج المؤلفان في الفصل الاول قيام دولة اسرائيل وفي الفصل الثاني المجتمع الاسرائيلي من حيث تكوينه والقوى الاجتماعية داخله والاهداف التربوية للمجتمع الاسرائيلي . وفي الفصل الثالث عالجا نشاة نظام التعليم في اسرائيل وتطوره ، وفي الفصل الرابع عالجا موضوع التعليم الالزامي وفي الفصل الخامس موضوع التعليم الثانوي وفي الفصل السادس التعليم العالي ، وفي الفصل السابع تعليم الكبار وفي الفصل الثامن التعليم في الكيبوتس، وفي الفصل التاسع تعليم العرب في اسرائيل ، وفي الفصل العاشر خلاصة وانطباعات عامة .

وهكذا فان هذا الكتاب قد عالج ظاهرة التعليم في اسرائيل من جميع جوانبها وابعادها سواء من ناحية التاريخ لهذه الظاهرة او من ناحية الفلسفة والاهداف التربوية او من ناحية المناهج الدراسية او من ناحية مراحل التعليم المختلفة وانواع هذا التعليم او من ناحية الادارة التربوية والتمويل ... الخ ما هنالك من قضايا ذات علاقة مباشرة او غير مباشرة بظاهرة التعليم .

وفي المقدمة التي افتتح بها المؤلفان كتابهما يقولان :« ان صراع العرب مع اسرائيل لا يقتصر على الجانب العسكري او السياسي او الاقتصادي بل هو قبل كل شيء صراع حضاري وعلمي يتمثل في المواجهة بين حضارة غربية قوية مجلوبة قامت في فلسطين المحتلة وحضارة عربية ناشئة لم تتحدد معالمها بعد ، واننا على يقين ان نتائج هذا الصراع تتوقف في السباق الاخير على ما يحدث في مدارس اسرائيل وفي مدارس العرب يوما بعد يوم وساعة بعد ساعة » .

وهكذا فان جوهر الصراع بيننا كعرب وبين اسرائيل كدولة مغتصبة يمكن ان نحدده على انه صراع بين المعلم العربي والمعلم الاسرائيلي . هذا اذا فهمنا كلمة (معلم) بمعناها العام الشامل . ومن خلال هذا التحديد يمكن ان نقول بان الذي خسر المعركة في (٥) حزيران سنة ١٩٦٧ هو المعلم العربي . وان اية تفسيرات لاسباب نكسة حزيران تتجاهل هذه الحقيقة انما هي تفسيرات سطحية . وعلى هذا الاساس يمكن ان نقول بان الدعوة الى الاصلاح والتغيير في حياتنا العربية اذا لم تتخذ هدفا لها اصلاح وتغيير الانظمة التربوية العربية فان هذه الدعوة ستبقى دعوة صوفية وسحرية . وبكلمات اخرى يمكن القول ان نقطة البدء في اي اصلاح او تغيير اجتماعي يجب ان تتم داخل جدران المدرسة العربية . والدعوات التي انطلقت في البلاد العربية من جميع المسؤولين والمفكرين العرب والتي دعت الى الاصلاح السياسي او العسكري او الاقتصادي انما تتجاهل جوهر كل اصلاح وهذا الجوهر هو النظام التربوي في البلاد العربية ، وان اية مطالبة بالاصلاح لا تبدأ بالنظام التربوي انما تبحث عن اصلاح النتائج وتترك اصلاح العلل والاسباب .

وعندما بدات طلائع الغزو الصهيوني والهجرة اليهودية الى فلسطين في اواخر القرن الماضي لم تستخدم البندقية ولا المدفع في هذا الغزو ، بل باشرت نشاطها بافتتاح المدارس التي بثت من خلالها في الاجيال الصهيونية مطامحها واهدافها وسلحتهم باسلحة العلم والمعرفة لتعدهم وتمكنهم من الانتصار في المستقبل في المعركة العسكرية . وعندما تحقق لهم الانتصار العلمي والثقافي واستكملوا اعداد الاجيال اصبح الانتصار العسكري امرا محتوما .

ولقد اوضح المؤلفان الاهداف التربوية للمجتمع الاسرائيلي وكشفا عن حقيقة مؤداها ان الارتباط بين اهداف المجتمع الاسرائيلي وحاجاته وبين اهداف التعليم الاسرائيلي اوثق صلة واوضح للرؤيا مما هي الحال في بلدان اخرى ، وذلك يرجع الى طبيعة اسرائيل كدولة اصطناعية تقوم على اساس استجلاب اليهود من مجتمعاتهم الاصلية وصهرهم في بوتقة جديدة . وتبرز التربية كاحدى الوسائل الهامة ولعلها الوسيلة الاهم في عملية الصهر هذه . ومن هنا يمكن ان يستخلص المدقق ثلاثة اهداف رئيسية للتعليم في اسرائيل :

١ ـ تكوين مجتمع عضوي موحد من اشتات اليهود التي تجمعت في ارض فلسطين .

٢ ـ بناء دولة عصرية تملك اسباب القوة المادية فيها والروحية .

٣ ـ المحافظة على التراث اليهودي ونشره وتعميمه بين الناشئة اليهود في اسرائيل وتحويل اسرائيل لتصبح مركز الاتصال بين يهود العالم اينما وجدوا والممثلة الرئيسية لمنجزات الشعب اليهودي .

اما المصادر التي تستمد منها اسرائيل هذه الاهداف فيمكن حصرها بثلاثة مصادر :

١ ـ الدين اليهودي كتجسيد لمعتقدات اليهود وحامل لتراثهم عبر التاريخ .

٢ ـ الحضارة الغربية بمقدار ما هي حضارة عقلانية علمية .

٣ ـ الحركة الصهيونية كخلاصة تاريخية للتفاعل بين المصدر الاول (الدين اليهودي) والمصدر الثاني (الحضارة الغربية) والناتجة عنها قيم معينة تتلخص بالريادة ، والعمل المنتج والعدالة الاجتماعية .

ولقد جاء في القانون الرسمي للتعليم الصادر سنة ١٩٥٣ تحديد اهداف التعليم في اسرائيل بالشكل التالي :« ارساء الاسس التربوية على قيم الثقافة اليهودية ومنجزات العلم وعلى محبة الوطن والولاء للدولة وللشعب اليهودي وعلى ممارسة الاعمال الزراعية والحرفية وعلى التهيئة لوجود رائد ، والعمل على تشييد مجتمع تسوده مبادىء الحرية والمساواة والتسامح والتعاون ومحبة الجنس البشري ».

ويمكن ان نلاحظ بعض الاتجاهات البارزة في التعليم في اسرائيل وهي :

١ ـ التاكيد على الريادة

٢ ـ التعلق بالارض

٣ ـ تنمية الروح العسكرية

٤ ـ التاكيد على اللغة العبرية

واذا بحثنا في جذور الحركة الصهيونية نجد انها كانت واعية منذ نشأتها للدور الذي يمكن ان تلعبه التربية في تحقيق اهداف الحركة في الغزو والاحتلال والاستعمار والقتل والتدمير لسكان فلسطين الاصليين . فقد بدات الحركة الصهيونية نشاطها بمدارس الارساليات اليهودية وبالمدارس العبرية او الصهيونية وكانت هذه المدارس متنبهة منذ بدايتها الى رسالتها العدوانية من ناحية الحاحها

على التعلـق بالارض (اعتمـاد اعلى اساطير دينية) وتنمية الروح العسكريـة والتأكيد على اللغـة العبريـة كاداة لصهر المجموعـات الصهيونيـة المتنافـرة والتي قدمت الى فلسطين من بـلاد متعددة . وقد اثمرت هذه السياسة التربوية وحققت اهدافها وانتجت جيـلا صهيونيـا يؤمن بالغزو والاستعمار والاحتلال والعنصرية والتعصب وكان ضحيـة هذه الاهداف العدوانية الشعب العربي في فلسطين .

ويمثل التعليم في (الكيبوتس) مظهرا من مظاهر التعليم فـي اسرائيل الذي يقوم على زرع روح الغزو والاحتلال والسيطرة والعدوان في نفوس ابناء الجماعة (الكيبوتس) وتربيتهـم تربيـة تعاونيـة وتشجيعهم على العمل في الارض والمساواة التامة بين الجنسين وتنمية الروح العسكريـة العدوانية . ويشكل تعليم العرب في اسرائيل وصمة عار في جبين الصهيونية ويبـرز دولـة اسرائيـل كدولـة عنصريـة استعماريـة متعصبة . فتعليم العرب في اسرائيل وجهه عربي والـدم والروح فيـه يهوديان . فهدف التعليم يتعارض روحا وجوهرا مع تراث الاقليـة العربية ، وان نسبة التعليم بين السكان العرب في اسرائيـل منخفضـة جدا اذا مـا قورنت بنسبة التعليم عند السكان اليهود، وان اوضاع مدارس العرب في اسرائيل مؤسفـة من حيث عدم توفرالمعلمين العرب المؤهليـن ، وعدم توفر الابنية المدرسية الملائمة ، وعدم توفـر الدعم المالي والتجهيزات والمختبرات والمكتبات والملاعب ، ومـن حيث تخلف التعليم المهني عند العرب وطغيـان التعليم النظري في المـدارس العربيـة .

والانطباع الذي يبقى في الذهن بعـد دراسة اوضاع التعليم فـي اسرائيل هـو الملاءمة بيـن اهداف التعليم في اسرائيل من جهة وبين اهداف الحركـة الصهيونيـة وحاجات المجتمع الاسرائيلي واوضاعه من جهـة اخرى . ولقـد استطاع هذا التعليم ان يحقق اهدافه في الغزو والقتل والدمـار والاغتصاب واستطاع ان يقيم دولته في اسرائيل على اشلاء الشعب العربي في فلسطين . كل هذا بفضل خطة تربويةمحددة الاهداف والاساليب والوسائل ، ومستندة على مطامح الشعب اليهودي في اقامـة وطن قومي على ارض فلسطين العربية .

ومن خلال التعرف على اوضاع التعليم في اسرائيل ، ومن خـلال التعرف على الجهود الجبارة التي يبذلهـا عدونـا في هذا المجال يتكشف لنـا عمق المسؤوليـة التي يجب ان تلعبهـا المؤسسات التربويـة فـي البلاد العربية ، وتحدد ابعاد الاهتمـام الذي يجب ان يوليه مجتمعنـا العربي لانظمته التربويـة .

فنحن احوج ما نكـون الى اعادة النظر في انظمتنـا التربويـة لنتحقق من مدى ملاءمة اهداف التربية العربية لواقع المجتمع العربـي وتطلعاته واهدافه . وهذه الملاءمة لا تتحقق الا مـن خلالاستقراء عميق لواقع المجتمع العربي وتاريخه وقيمه من جهة ولواقع شخصية الانسان العربي حتى تاتي هـذه التربية متجاوبة مع اشواق الانسان العربـي ومنسجمة مع الدور الذي سيضطلع به في معركة التحدي التي يواجهها. ان معركتنا مع اسرائيل ليست معركة وقتية وليست معركة واحدة ، انها معركـة مصير ، ومعركة وجود واذا اردنـا ان نضنع المصير ونحقـق الوجود فـلا بـد من ارساء قواعـد هذا المصير والوجود في واقـع مدارسنـا حيث تصنع الرجال وتعد الاجيال ، وعند ذلك يمكـن انتقول بثقة واطمئنان المقولة المشهورة : « واخيرا انتصر المعلم العربي » .

احمد الخطيب

اعنـاق الجياد النافـرة

شعـر فـواز عيـد

منشورات دار الآداب ـ بيروت

في هذا العرض الموجز لديوان « اعناق الجياد النافـرة » انما نحاول استجلاء الخيوط الاساسية التي نسجت قصائد هذا الديـوان والتي يمكـن ان نقول عنهـا انهـا السمات الرئيسية لازمـة الانسان العربي الواعي لكل هذا الضياع الفكري الذي يعيشه جيل الشبـاب في اكثر من بلد بشكل عام وفي وطننا العربي بشكل خاص . هذا الجيل المسلوب الحريـة والذي يلهث في البحث عـن دنيا جديدة عن الاتساق والروعـة وبالتالي يهدف لتحقيق الجمال في الانسان والطبيعة على حد سـواء . فالارض التي انجبت هذه القصائد هي الارض العربية التـي شاءت الاقدار ان تكـون مركزا لاعتى صراع يخوضه طرفـان من البشر المستعمِر والمستعمَر ، المضطهِد والمضطهَد ، كل هذا ترك جيلنا المثقف الواعي نهبة للقلق والمخاوف والضياع قبل ان يستطيع ان يجد طريقه . وان جيلنـا المثقف الذي اتخم بقراءة النظريات عن وحدة الشعـوب والمصير الانساني والاخوة العالميـة انمـا لزمه وقت طويل نسبيا حتـى استطـاع ان يسلخ عن نفسه تلـك المثالية وينظر للاخريـن نفس النظرة التي ينظـرونهـا اليه ويفهم تلـك الامور التي تخص المصلحة الذاتيـة الاقتصاديـة لكل فئة من البشر فتحولهم من اصدقاء الىاعداء او بالعكس ، اذن واثناء هذا الانهيـار الشامل لقيم العالم القديـم والمثالية العربيـة وقف انساننا حائـرا لا يدري كيف يجد الخلاص فى هذا الزحام . والشاعـر فواز عيـد هـو احـد ابناء هذا الجيل الذي عايش فترتيـن في حياته ان صح ان نقسم حياة الامة العربية الىفصلين ١ ـ من نكبـة فلسطيـن وحتـى ١٩٦٧ الخامس من حزيران ومـا نـال فيه الشعب الفلسطيني مـن ضياع بشكل خاص والشعب العربي بشكل عام ٢ ـ انطلاقـة الثورة الفلسطينية المسلحـة وازديـاد جدية الاستعداد العربـي العسكـري .

اذن فاننا واجدون صدى المرحلتين في قصائد الشاعر فواز عيـد في ديوانه الجديد هـذا .

وهو يجسد كمـا قلنـا مرحلـة الضياع الذي هـو في كثير مـن مراحله انعكاس للضيـاع العام ولظروف القهر والاضطهاد والتردد التي تعيشهـا الشعوب الناميـة بشكـل عام . ففي قصيدة « طيور الخليج » وهي قصيـدة خصبة مبطنـة بالدلالات والرموز نجد الشاعر يصـور لنـا الخليج والبحر في مجال واسع مفتوح ينتظـر من يغامر فيه . والمغامرة هنـا قفزة في المجهول تحتمل النجـاح والفشل وهي بحاجـة للانسان الحاد الحاسم في مواقفه ، ولكـن الشاعـر يطرح لنـا صورته كما قلنـا وهي صورة الشباب في تلـك الفترة ، الشباب الحائـر المتردد الذي يخشى المواجهات الجديـة ولا يستطيع ان يطور موقفهبسرعة وحزم من حيز النظريـاتالى حيز الممارسة العملية فيبقى فيمواقعه وعلى حـد تعبيـر الشاعـر سجيـن التخوم

يجيء المخاض
ويبقى الخليج يمد يده
وابقى ضبريرا وراء الزجـاج
اخبىء وجهي خلف الجـدار
سجين الاحاديث والاشربـة
سجيـن التخـوم

وفي قصيـدة «الليل واعمدة الجسور» وهي قطعة فنية رائعة حقـا ببنائهـا الشعري وصورها الجديدة المبتكرة والتـي تنضح بالحـزن والاسى والمرارة انمـا نلمح الضيـاع الرهيب.

كنهر هـائم ابـداً

كشلال يصب وراء حان عامر فتضمني

قارورة الحـــان

او في قولـه

انا والليـل عصفوران .... لا ترويهمـا الشطآن

اذا جاعا .. تمد حقولهـا وبذارهـا الاحزان

فالشطآن تمتاز بالضحالة وهي لا تحقق الخلاص من هذا الضياع فالمطلب شيء اكثر عمقـا واكثر فاعليـة وجدوى ، وهو غير الاحاديث والاشربة وهو غير الواقع الراكـد والاصدقاء الخاملـين ان التفاعـل والخصب والعمق مطلب اساسي لحل الضياع حتى لا يستيقظ الشاعـر على مثل هذه الرؤيـة الكالحـة الكابية :

وغدا افيـق وبعـد غـد

للضحكـة البلهاء .. والتبغ الرخيص على المقاصف والسهر

والاصدقاء الخامليـن

والريح والاسواق والكتب الجميلة والرخـام

والشمس والدم والعيـــون

تحيط به وتحاصره وترغمه على التحرك مـــن خلالها . حتـــى لا يدور الاثنـان في فلـك حزين يتعذر عنده التمييز بيـن الالم والمتألم ، بيـن الواقع والفكر المدرك ويندمجان في وحدة مرة

اضاعوني .. أنا المجلود والجلاد

انا السكين والجـرح

انا الباكي على الاطلال والمبكـي

وهذا العالم الذي يصوره لنـا فواز عيـد يتخلله الحزن ويغلب على لونه السواد والاسى ليس ناجمـا عن اسباب ميتافيزيقية محضة، انه ليس نتاجـا وعطاء لفكر اضناه البحث الفلسفي في مشكـلات الفلسفـة الكبرى بل هـو حزن أرضي تمامـا تمتد جذوره بعيدا فـي تربتهـا لتمتص من همـوم البشر الشيء الكثير . ان هذا الشقاء هـو شقاء جيل عربي بأكمله وهو شقاء يملـك اسبابا ومظاهر واضحـــة محددة في قصائد الديـوان . ففي قصيدة « دان دان » نواجه صورة الانسان العربي الذي اجلاه عن دياره الغاصبون والغزاة وزرعوهـــا بالرصاص والدم فهام على وجهه غريبـا يسأل متى يعـود الى وطنـه ووديانه ليزرع ارضه بيده يـرى احبته متى ؟. متى ؟ فلا يجاب الا بصوت واحد هو « دان دان » وهي كلمـة تنضح بالجهل التام ولعلهـا تلخيص لكلمـة لا ندري يجيب بهـا الجمهور على كل الاسئلة الدامية السابقـة .

فمتى ارجع كالنهـر اليهـا ؟

دان دان

وأراهـا مثلمـا كانت صبيـة

دان دان

نزرع الارض سويـا ؟

دان دان

وكلمـا مضينا في قصائد الديوان تتوضح لنـا ابعاد الكارثة التي افضت الى كل هذا التمزق :

غريب ذاك ... ليس لديه من خبز ومن ماء ومن فخـار

وليس لديه ان مرالشتاء عليه ـ موقد نار ـ

دعيه فليس للاغراب من حب .. ومن فخار

ودعها ... وحل بركبتيه ووجهه التعب

تلففه صباح ممطـر وقطـار

اذن فلعلنا نستطيع ان نلمح بسهولة وجه الانسان الفلسطينـــي الغريب الضائع الذي فقـد كل مقومـات الحياة الهادئة والاستقـرار، فقـد كل شيء ، وبفقده لهـا وضيـاع قاعدته الصلبة التراب انغرس القلق والهم عميقـا في صدره

كان لي حقل ودار

ياربـــاب

مرّ بي العمر قشيمـا واستدار

والليالي عبرت مثلمـا مر قطـار

جرفت داري السيول ... جرفتني

مات ابنائـي خليل ونـزار

لان التراب « الوطن» ليس فكرة مجردة او رمزا من الرموز، وفقده يعني ببساطـة فقد كل الاشياء الحبيبة، فقد الماضي والحاضر والجهل بالآتي ، انه الاجتثاث مـن الجذور بكـل ما تحمله هذه العملية من الم على كل المستويـات .

ولم يفلسف حلمه ، لم يفهم الاشيـاء

الا كما يحسها .. يشمها

يفهم قال لي ـ ان الوطـن

ان احتسي قهوة امي

ان أعود آمنـا مـع المساء «(1)»

لذا بقي البحث عن الخلاص مطلبا اساسيا وضرورة ملحة لا يستطيع ان يصرف شيء عنهـا ابناء هذا الجيل . ان كـان هذا الشيء احيانـا صعوبة الطريق او الحواجز والموانع التي كـان هدفهـا تكبيل حركته. لذا نجـد الان ونحـن بصدد الحديث عن قصيدة اعناق الجياد النافرة هذه الجياد التـي يرمـز الشاعر فواز عيـد بها الـى الطلائع الواعية من ابنـاء هذا الجيل ، هذه الطلائع العاملـة في كل الظروف وتحـت كل الضغوط ، لـم نجـد لزامـا علينـا ان ننوه بما جاء فـي الدراسة التي قدم بهـا الشاعر يوسف الخطيب « ديوان الوطن المحتل » وهـو ما مفاده انه بعـد انحسار عام ١٩٤٨ ونكبته اتخذ شكل العالم بالنسبة للفلسطينيين شكلين ١ ـ منفى : وهو كل الارض التـي لا يظللها علم اسرائيل ٢ ـ ومعتقل : وهو كل الارض الواقعة تحت ظل العلم المذكور. وبالنسبة للمنفى فـان هذا العالم كـان مخفورا بقوة السلاح والمخابرات وهو شبـه حجر صحي وضع فيه ابناء هذا الجيل من الفلسطينيين،وكان الويل والثبور بانتظار كل مـن يحاول التمرد على هذا الواقع من هؤلاء الذيـن يدعوهم الشاعـر بالجياد النافرة :

صهل المهر على التلعـة نادى

فاعتلـى وجـه القمـر

وازدهت في السفح اعراس النبات

ثم دوت طلقـات

عند ذاك :

صـاح في الظلمـة : آه

فاجاب القصب الساهر في الضفـة

« آ...... ه »

عكر الذئب الميـاه

اضف الى ذلك صعوبة الطريق وفتح اعين الجماهير على الواقـع وايقاظهـا مـن خيالاتهـا الرومانسية في رسم طريق الخلاص .واقناعها بضروة توليها هـي زمـام المبادرة وتقرير المصير ، في مرحلة كان قسم كبير مـن سواد هذا الجزء مـن الشعب العربي لا زال يثق بالاساليب القديمة ، ويظن ان في مقدورهـا حل تناقضاته الاساسية .

---

١ ـ قصيدة جندي يحلم بالزنابق البيضاء « محمود درويش » .

هذه المهمة هي مهمة الجيل الواعي . وكثيرا ما كبت هذه الجياد في الطريق ، كثيرا ما اترع كأسها بمرارة الفشل وكان اليأس في النهاية بالانتظار

وعدت في ريح الصباح
الى القرى فرحا لاوقظها
ألا هبي لم لا « هب بي »
فما ردت
خواء والضحى خلفي

ومثل هذا الشعور بالخيبة عقب فشل المحاولة في ايقاظ القرى وجموع البسطاء الذين يشكلون العمود الفقري لاي ثورة نجده لدى الشاعر محمود درويش حيث يقول هو الاخر

لا يحزن الصياد أن يعود
مرة بلا اسماك
لكنه يحزنه ان تحمل الشباك
بعد نهار الكد
طحلب البحار

لكن على حد تعبير المعنى الوجودي القائل من نهاية ضفة اليأس تبدأ الحياة في الانبعاث من جديد ، او على حد تعبير صيني يقول انه كلما ازداد الظلام ازدادت الحاجة للبحث عن الضوء ، نجد الخامس من حزيران يمثل ذروتين :

١ ـ ذروة ما يمكن ان يصل اليه العرب والفلسطينيون من يأس لم يدم سوى شهور قليلة

٢ ـ ذروة النشاط والاعتماد على النفس بالنسبة لجماهير الفلسطينيين بعد اكتشافها لعقم الاساليب القديمة والانتظار حتى يهبط الحل عن طريق غيرها .

ومن هذه الزاوية نستطيع ان نرى ان الخامس من حزيران كان بدء ميلاد جديد

لكني لكي يفهم كل الناس ما قلت
أعيد
نحن في الخامس

من شهر حزيران
ولدنا من جديد (٢)

وبالنسبة للنتيجة الثانية من نتائج الخامس من حزيران ، ونقصد بها خروج الانسان الفلسطيني الى حيز العمل بشكل سافر ، كان هذا الخروج واضحا في شكلين : اما الشكل الاول فكان القناعة التامة لدى الطليعة الواعية من ابناء هذا الشعب بافلاس الخطب النارية وعجز الاساليب السياسية وحيز العمل النظري عجزا وافلاسا كاملين . فلا نقاش المقاهي بمجد ولا الشعر والنثر يملكان تقديم الحل وتطبيقه ان لم يجاوز مواقعه ليتحول الى نشيد يعلو من خلال المعركة وفوق ارضها . ان هذا هو ما يقوله لنا الشاعر فواز عيد ايضا في قصيدة « السهوب » وكذلك في قصيدة « الاشجار على الضفة » . ففي السهوب نجد ان الشاعر يرمز لنا بها الى ارض المعركة مكان العراك والصراع الذي كان الشاعر يبتعد عنه موفنا ان الكلمة قد تستطيع ان تحل له مشكلته الا انه من خلال النقاش والحوار بينه وبين زميلة ثائرة يتضح له الخطأ الذي هو واقع فيه. هذه الزميلة التي كانت مثله يوما همها قراءة الشعر والنثر ومقارعة الافكار من خلال الجلسات الهادئة وارتشاف اكواب الشاي الساخنة في مقاصف جامعة دمشق ونواديها على وجه التحديد . ان الثائرة لخصت للشاعر موقفها وسبب التحول الذي جعلها على حد تعبيره ثائرة تزرع نارا في التلال بان السبب هو ان كل الاشعار لا تستطيع طبعا ان بقيت كأشعار ولم تدفع بنا الى حيز الممارسة ان تنبت زهرة واحدة في السهوب .

(٢) ـ من قصيدة « حدث في الخامس من حزيران » لسميح القاسم

اما في قصيدة « الاشجار على الضفة » فنجد موقف الثائر الذي تجرع المرارة كل يوم عددا من المرات من خلال قهوته المرة التي كان يرشفها حتى بلغ به الصبر حدود النهاية فاذا به يلقي الكتب ويترك ابناءه وكل شيء ليذهب الى الساح الحقيقية مصمما على ان يمزق اسباب ضياعه وغربته بحد السلاح

وودعناه أهديناه أسفارا
فأخرج مدية معقوفة .. وطوى حقيبته
وضيعناه في بسمة
وتمتم أنتم الاغراب
ولوّح في الصباح وغاب
طوى اوراقه ومضى .. وخلفنا
صفارا ... نقرض الاشعار

اما الشكل الثاني لحركة العرب الفلسطينيين ، فهو حركة الجماهير العريضة ، هذه الجماهير التي كانت تقبع في محطات السياحة او ما يسمى بالمخيمات ولكنها كانت تنام وتقوم وهي تحضن حلمها الجريء الكبير بانفجار الثورة . ولئن كانت في انتظارها ذاك لا يبدو منها للمشاهد البعيد ما يدل على حركتها فاننا لو اقتربنا لوجدناها في حالة ارهاص شديد لتلقف شرارة الثورة فما كادت تشعر بتحرك طليعتها المقاتلة الثائرة ، هذه الجياد النافرة ، وافلاتها من عقالها حتى تهللت منها الاعماق وشعرت بشيء حار يجري في عروقها من جديد . انه دم الثورة وريحها الفتية الحقيقية استطاعت الجماهير الاحساس بها ومعرفتها بطبيعتها النقية وفطرتها السليمة . هذه الطبيعة ذاتها التي كانت تدفعها لان تشيح بوجهها عن كل حرب الاذاعات والميكروفونات وعن كل تلك الخطب التي تشرح طريق العودة الى فلسطين ..

ان اندلاع الثورة الفلسطينية بعد ما ينيف على عشرين عاما انما كان حقا امرا شبيها بالمعجزات ولكن الجماهير لا تفقد ايمانها بالمعجزات ان كانت من صنع الشعب وروحه . كما انها اول من يشعر بها :

ويصهل خلف سور الدار صوت جواد
فتضطرب النوافذ تفتح الابواب
وتهتف شيخة في الركن : ان قد عاد

ان عودة هذا الفارس مع كل ما يحيط بها من الروعة انما تنعكس ايضا انعكاسا صادقا رائعا في قصيدة « الكلدان والمنفى » حيث يستعيد الشاعر شخصية بختنصر ليرمز به وبعودته الى عودة الثائر الفلسطيني والى روح الشعب الثائر

بختنصر عاد حيا
عاد مجنونا وشاعر
سامريات رأينه
كان فوق البرج رمحا

ويتحدث بختنصر فيعرب عن هويته يطمئن الكبار ويبشر الصغار بان الغد لهم وبان ما مضى مضى وبأن درب الآلام انما يخطو فيه هذا الشعب الخطوات الاخيرة

لا تخافوا .. لست ربا حاقدا ...
لا ... لست طيفا
أنا سيف كان مدفونا .. وعاد
كنت في المنفى حبيسا ... ورجعت
لم امت .. نمت قرونا ... وبعثت
وترامت في قرار النهر اصوات رهيبة
الف طوبى للصغار
ألف طوبى للمصلين على ضوء النهار .

واخيرا اجد من نافلة القول ان الديوان انما كان انعكاسا صادقا لصورة الشباب الفلسطيني في ضياعه وثورته وتقلبه من الحريق الى الحريق عبر المراحل المختلفة التي مر بها .

وليد حاج عبد
دمشق

مـن الغنائيـة
ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٣٧ ـ

ذاتيـة بل يكتسب بعدا موضوعيـا دراميا ، رغم انه في بداياته الشعرية ظـل عنـد صلاح عبدالصبور يعبر احيانـا عـن صوت الشاعر الغنائي :

« ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون

ثلاثة اصواتهم تنداح في دوامـة السكون

كانهم يبكـون

« ـ لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء »

ـ « الخمر تهتك السرار »

ـ « وتفضح الازار »

ـ « والشعار .. والدثار »

ويضحكون ضحكـة بـلا تخـوم

ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء »

بينمـا تتخذ « الملك لك » شكل القصيدة الطويلة المتماسكة غير المقطعية ، وفيها يقـدم الشاعـر ، احساسا مفردا عابرا بـل حيـاة انسان ، همومـه ، وتطلعاته ، وتجاربه اليومية ، اي مجموعـة معقـدة من الانفعـالات والتجارب واللقطات المتباينة . ويشير الدكتور عزالدين اسماعيـــل الى ان « في قصيدة ـ الملك لك ـ لصلاح عبدالصبور بدايات طيبة في طريق القصيدة الطويلـة . وهي ، وان لم تكـن مـن حيث الطول الحرفي طويلـة فـان معماريتها تمثل صورة لمعماريــــة القصيدة الطويلـة ، واعني بذلـك المعمارية الدرامية » (١٦) .

وخلال هذه المرحلـة ،تظل القصيدة منفتحـة على الاخريـن،تكشف بنفس الوقت عن فهم ايجابي واجتماعي لوظيفـة الشعر ، ويهتم بشكل خاص بمسألة تحقيق « تواصل » مع الآخرين . تكشف بنفس الوقت عن فهم ايجابي واجتماعي لوظيفـة الشعر ، ويهتم بشكل خاص بمسألـة تحقيق تواصل مـع الآخرين . اي ان الشعر لم يعد مجرد نزوة ذاتية ، او حوار داخلي يسقط العالم الخارجي والآخرين .اي،من افقه، انه شيء يتوجه بالضرورة الى الآخريـن ، عبر ذات الشاعر ، الانسان نفسه، وهذا الفهم لوظيفـة الشعـر الذي يبرز مثلا في هذه القصيدة يساعدنـا علـى ادراك سبـب ميل الشاعـر في هذه الفترة للوضوح ، وعدم افتعـــال التعقيـد . وهـذا يعني ان الشاعـر كان يمتلك وعيـا كامـلا لوظيفة الشعـر هـذه التي،عبر عنهـا في،هذه القصيدة :

« اواحدتي ، وعرفت القلم

كتبت به احرفـا شاعرة

ليعرف اخوتي الاصفيـاء

نشيد البنـاء

الملك لـك »

فهنـا يتحول الشعر الى اداة كشف ومعرفـة لطريق البناء . اي انه هنـا يؤمـن بالوظيفـة الاجتماعية للشعر .

وفي الوقت الذي يستطيع فيه الشاعـر من تقديم نماذج متماسكة طيبة من القصيدة الطويلة ، نجده في « اناشيد غرام » التي تتكـون،من خمسة مقاطع ، يغرقهـا في غنائيـة مسرفة ، خاصة في المقاطع الاوليـة يجعلهـا اقرب الى نفس القصيدة القصيرة ذات التناول الرومانسـي منها الى القصيدة الطويلة ذات المعالجة الدرامية والمعمارية المعقدة .

اما في ديوانه الثاني « اقول لكم » فنجـد نماذج اكثر نضجا يمكن ان تنضوي تحت نمط « القصيدة الطويلة » منهـا مثلا « الظل والصليب» « اقول لكم » ، « ثلاث صور من غزة » ، و« كلمـات لا تعرف السعادة » وفيها عمومـا نلحظ بروز اهتمامـات ميتافيزيقيـة وتجريدية لم تكـن قد تبلورت بهذا العمق الفلسفي في كتاباته الشعرية السابقة . فقـد كانت قصائده تميل عمومـا الى التصوير الحسي ، اما هنـا فان عناصر التجريـد والفكر والهم الميتافيزيقي بدأت تجد طريقهـا الى عالمه الشعري

فقصيدة « الظل والصليب تتشكـل من اربعة مقاطع ، وهي،تدور حول هموم انسانية وميتافيزيقيـة عميقة . لم يعـد الشاعـر يكتفي،بان يطفـو على سطح التجربة الانسانية . هنـا يحاول ان يكتشف اعماق الحقيقـة والتجربة . واختفى ذلك التفاؤل الساذج بالحياة . انه هنا يحمل همـا ثقيـلا . انك تحس به وقد بدأ يرفض الحياة . يحس بـلا انسانيتهـا ورتابتهـا وسأمها . ان تجربة ذاتية معينة ، وربمـا قوميـة ايضـا ، قـد دفعت الشاعـر للانتقال من الانفتاح المتفائل على الحيـاة وقبولهـا ، الى الخوف منها ، وبالتالي رفضها . فكل شيء يثير فينـا السأم « هذا زمان السأم » ، و« ملاح هذا العصر » يمـوت مهزومـا دون ان يريق قطرة دم . لانه يمـوت قبل ان يصارع التيار .

وبهذا يسجل الشاعـر هنـا ، فكريـا ، انسجامـا مؤقتا منهـا معركـة الحياة ، ولكنه ينجح في،نفس اللحظـة في اكتشاف اشياء كثيـرة كانت تختفي امـام رؤيـاه الحسيـة المطلقـة للاحداث .

اما في « اقول لكم » فهـو يقدم رؤيـا عميقـة وشاملة للحيـاة يجعلهـا قصيدة دراميـة رائعة ، يمكـن اعتبارهـا مع قصيدتي «مذكرات الصوفي بشر الحافي » و« مذكـرات الملـك عجيب بن الخصيب » المنطلقات الاساسيـة لخلق الدرامـا الشعريـة عنـد الشاعر المتمثلة في« مأساة الحلاج »

ففي « اقول لكم » يقدم لنـا الشاعـر ترجمة حياة « بيوغرافـي شخصيـة » الا انهـا تختلف عن تلـك التي قدمهـا في « الملك لك » التي كـان يتوجه فيهـا الى « واحدته » ، بينمـا هنـا هـو يتوجـه الى التاريخ والى الاخريـن ليقدم لهم تجربة حياته :

سأحكي حكمتي للناس ، للاصحاب ، للتاريخ، ان اذنت مسامعـه الجليلة لي ، فـان طابت وان حسنت سيفرح قلبي المملـوء بالحب ، يفيض القلب » .

وهو هنـا يتقدم كشاعر يحلم بأن يجد مكانه في « مجتمع الاصوات» آمـلا بـان الاخرين سيصغون الى كلمـاته التي لا زال يؤمن بقدرتهـا على تحقيق وظيفـة اجتماعيـة ما وايصالا للاخرين : فكلمـات الشاعر تستطيع ان « تضع نقمة في القلب او فرحا »» او :

«تكون مجن من جرحـا

وسهمـا في حشا الكأس الذي جرحا »

بل اننـا لنحس في هذه القصيدة بصوت الحلاج ذاته يعلو ،معلنا ميلاده ، كحقيقة جنينية في رحم عالمه الشعري الغنائي .

فكما يقف الحلاج ليخاطب اتباعه ، او ليخطب في الناس ، كذلـك يقف الشاعر في « اقول لكم » ليخاطب الناس بنفس اللهجة ، التـي تبدو لنـا ، درامية ، اكثر مما هي غنائية :

اليّ ، اليّ ، ياغرباء ، يا فقراء ، يا مرضى

كسيري القلب والاعضاء ، قد انزلت مائدتي

---

(١٦) ـ « الشعر العربي المعاصر » ـ ص ٢٦٨ .

اليّ ، اليّ
لنطعم كسرة من حكمة الاجيال مغموسة
بطيش زماننا المراح . » (١٧)

وهو نفس المقطع الذي يتوجه به الحلاج في احدى ساحات بغداد مخاطبا الناس :

« اليّ اليّ ياغرباء .. يا فقراء .. يا مرضى
كسيري القلب والاعضاء ،قد انزلت مائدتي
اليّ اليّ
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا
اليّ اليّ ، أهديكم الى ربي
وما يرضى به ربي »(١٨)

ان « قديس » قصيدة « اقول لكم » ،يتطور في النهاية الى شخصية « الحلاج » ، وذلك لان الشاعر نفسه الذي لا يملك غير الكلمات يتحول الى القديس الحلاج الذي لا يملك غير الكلمات أيضا . لذا اشار صلاح عبدالصبور في احدى الندوات الادبية الى ان تجربة الحلاج تمثل تجربة الفنان الشاعر وهمومه المعاصرة امام شرف الكلمة.

ففي « اقول لكم » يعلن الشاعر بانه لا يملك غير الكلمات سلاحا :

« حديثي محض الفاظ ، ولا املك الا ها
ارقرقها لكم نغما ، اجملها افانينا
ارقشها تلاوينا
وللالفاظ السلطان على الانسان »

وكذلك الحلاج ، يعلن هذه الحقيقة فيما بعد في « مأساة الحلاج » :

« ماذا اصنع ؟
لا املك الا ان اتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة
ولاثبتها في الاوراق شهادة انسان من اهل الرؤية »

ان في قصيدة « اقول لكم » نبض ميلاد شخصية الحلاج ورؤياه الصوفية المتمردة للحياة والانسان . ومن هنا تحتل مكانتها البارزة في مسيرة الشاعر من الغنائية الى الدراما .

اما في « احلام الفارس القديم » فالملاحظة البارزة هي ميل الشاعر عموما الى القصيدة الطويلة ، فالقصيدة القصيرة تشغل حيزا صغيرا وذلك لان تجاربه هنا اكثر تعقيدا وتشابكا بحيث تعجز القصيدة القصيرة عن استيعابها ومن ابرز النماذج هنا « اغنية الى الله » « الخروج » ، « اغلى من العيون » ، احلام الفارس القديم »،« مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » و« مذكرات الصوفي بشر الحافي ». وهو هنا يعبر عن تجارب انسان منسحق . فالحزن الذي كان يداعب عالم الشاعر في « الناس في بلادي » برقة رومانسية :

« يا صاحبي اني حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح »

او الذي كان يبدو شيئا غريبا .. غامضا .. حنونا » في اقول لكم:

« هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ، ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب غامض .. حنون »

هذ الحزن يتحول في « احلام الفارس القديم » الى انسحاق مكتسبا طعم المرارة والخيبة والضياع ويتخذ احيانا شكل اغتراب ميتافيزيقي .

« معذرة يا صحبتي ، قلبي حزين
من أين آتي بالكلام الفرح »

ويرسم هذا الحزن ظلال الموت امام الشاعر في « اغنية للشتاء»

«ينبئني شتاء هذا العام انني اموت وحدي
ذات شتاء مثله ،ذات شتاء »

وكل هذه المعاناة تضع الشاعر في صميم الفعل الدرامي ، وتمنح تجاربه الشعرية نسغا دافقا بالحرارة والفاعلية وتجعله وجها لوجه امام خلق الدراما الشعرية .

والى جوار قصيدة « اقول لكم » يمكن اعتبار « مذكرات الصوفي بشر الحافي » كتجربة مهدت لميلاد الدراما الشعرية عند صلاح عبد الصبور .

فبشر الحافي ، متصوف ، كالحلاج ، الا انه غير متمرد مثل الحلاج فهو حالما يصطدم بالحياة الحسية ، بمشاكل البشر اليومية ، بتناقضات الواقع وهمومه التي واجهها في مجيئه الى السوق ، يرتد فزعا ، ليعود الى صومعة التصوف ، والانكفاء الى داخل النفس. وهو بهربه هذا ، بانسحابه من مجابهة الصراع ، انما يسقط في انغلاق الصوفي على نفسه وهربه من مجابهة الحياة ، وبهزيمته هذه سقطت ايضا عناصر الصراع الدرامي المتطور . لان الدراما تتطلب الصراع « واذا كانت الدراما تعني الصراع فانها في الوقت نفسه تعني الحركة ، الحركة من موقف الى موقف مقابل ، من عاطفة او شعور الى عاطفة او شعور مقابلين ، من فكره الى وجه اخر للفكرة » (١٩) .

بينما نجد ان مواجهة الحلاج لمشكلات الحياة الحسية وفرّ عناصر الصراع في« مأساة الحلاج » ولو انه هرب كما فعل بشر الحافي لما تحقق الفعل الدرامي في المسرحية .

ان بشر الحافي هنا في«مذكرات» ينظر عبر رؤيا ذاتية صوفية للعالم والاحداث وهو هنا مثل شخصية « الشبلي » صاحب الحلاج الذي يرى ان وظيفة الصوفي ان « ينظر للنور الباطن » في أعماق النفس وان لا ينظر الى الدنيا .

«.. ياحلاج اسمع قولي
لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا »

فالصوفي في رأي الشبلي يجب ان يلزم الصمت ازاء ما يرى وان لا يشغل نفسه بالاجابة على اسئلة الحياة الشكاكة . وهذا هو موقف بشر الحافي الذي يفزع حالما ينزل الى البشر :

« ونزلنا نحو السوق انا والشيخ »

الا ان عالم الزيف والمسخ يفزعه فيرتد مذعورا وهو يبحث عن « الانسان .. الانسان » الذي افتقده في عالم الواقع الممسوخ ، ورغم تطمينات الشيخ « بسام الدين » بان دنيانا اجمل مما يظن بشر ،الا انه يأبى ادراك ذلك ويحس بأن الانسان .. الانسان سوف لن يهل موكبه

« الانسان الانسان عبر
من أعوام

(١٧) « اقول لكم » ــ ص ١٠٠

(١٨) « مأساة الحلاج » ص ٧١ .

(١٩) « الشعر العربي المعاصر » ــ ص ٢٧٩ .

ومضى لـم يعرفه بشر
حفر الحصباء ، ونـام
وتغطى بالآلام .. »

الا ان رؤيا الحلاج تتخطى هذا الموقف الصوفي السلبي الهروبي الى موقف مواجهـة صريح مع الحياة بثوريـة وبتفاؤل وايمان بالانسان والكلمة جعل من الحلاج مركزا لصراع درامي غني . بينمـا ينسحب بشر الحافي من « السوق » ـ الذي يمثل عالم الناس ـ كما يفعـل الشبلـي :

« لا ، يا حـلاج
اني أخشى ان اهبط للنـاس
قد ابسط اجفاني فوق الدنيـا
وارى يسراها ، امنى النعمى واليسرى
وارى عسراها ، أتوقى العسرى
ويموت النـور بقلبـي »

وهو اذ يهرب من مواجهـة العالم الحسي فلانه لا يؤمن الا بالعالم الميتافيزيقي الذي يخاف عليه من مواجهـة نقديـة امام مشكلات عالم الانسان الحس . انه كمتصوف يؤمن بان طريق المعرفة يتم عبر الحدس لا عبـر العلم والحس والنظر . ولذا « فبشر » يعلـن فلسفته الصوفية قـائـلا :

« احرص الا تسمـع
احرص الا تنظـر
احرص الا تلمس
احرص الا تتكلـم
قف ! .... »

انه هنا يبعد الانسان عن اي رؤيا حسية او علمية للحياة . بينما نرى ان صلاح قد تخطى هذه الرؤيـا المحافظـة عبر رؤيـا الحلاج المتمرد الذي مزق شعار الصوفيـة هذا بنقيضه تمامـا اذ كان يقول :

« لا تبغ الفهم .. اشعر وأحس
لا تبغ العلـم ... تعرّف .
لا تبغ النظـر .. تبصر ».

ورغم الصفـة الصوفيـة هنا لرؤيـا الحلاج ، الا انهـا تختلف عن رؤيـا بشر السلبيـة الحدسية .

وهكذا نحس بميلاد تكوينات دراما « مأساة الحلاج » فـي مجموع التجربة الشعرية المتنامية لصلاح عبد الصبور . وتكتسب « كبروفات » نهائية لوصوله الى الدراما الشعرية قصيدتاه « مذكرات الصوفي بشر الحافي » و « اقول لكم » اهمية بالغـة خاصة وان عناصر الديالـوج تطورت الى حد كبير ، وراحت تبرز شخصيات اخرى في قصائده لها صوتها الدرامي الخاص مثل شخصية « الشيخ بسام الدين » ، كمـا تكتسب اهمية بعض التأملات التي تبرز كمناجاة شخصية يعبـر خلالها الشاعر عن بعض القيم الفلسفية والحياتية العميقة التي احتلت مكانه في مسرحيته الشعرية .

وبهذا نستطيع ان نقول ان انتقال عبد الصبور من « احلام الفارس القديم » الى « مأساة الحلاج » يمثل تخطيا للموقف الهروبي السلبي الذي تحتل في موقف بشر الصوفي ، نحو موقف ايجابي منفتح علـى الحياة ، موقف التمرد والثورة والاستشهاد من اجل الانسان وهكـذا يقترن الانتقال الى الدراما بموقف فكري وحياتي متفائل وثوري .

ويجب الانتباه الى ان صلاح عبد الصبور في انتقاله الى الدراما فانما فعل ذلك بالتحرك من مواقع الغنائية . اي ان الشاعر الغنائـي هو الذي تحرك نحو مواقع الدراما ، لذا ظـل يحمل معـه الكثير مـن ترسبات صوته الغنائي الذي يبـرز احيانا فـي مسرحيته الشعرية « مأساة الحلاج » . بينما في الادب الاوروبي كان الدرامي هـو الذي تحرك ، عموما ، نحو الشعر « فالدراما الطبيعية ، دراما ابسن هي التى مرت بمراحل تخلصت فيها من جفاف الطبيعية وسارت نحو الشعر مارة بتشيكوف الذي اثراها برؤيا شعرية وبيبراندللو وشو وآنوي ، وكوكتو حيث وصلت الى الشعر كافضل وسيط للدراما . » (٢٠) .

ونستطيع اكتشاف آثار الغنائية في دراما « مأساة الحلاج » (٢١) خلال بعض تأملات الحلاج ، وسرده لحياته ، او في كلمات بعض افـراد الكورس ، وخاصة كورس (التاجر ـ الفلاح ـ الواعظ) الذي يمثـل احيانا صوت الشاعر الذاتي نفسه ، لهـا صوتا دراميا مستقلا عـن الشاعر .

واخيرا فان انتقال صلاح عبد الصبور الى الدراما لم يكن مجـرد مسألة تكنيكية شكلية ، بل ارتبط بفهـم الشاعر العميق للتجربـة الانسانية وبادراكه بأن الدراما الشعرية هي افضل وسيط للتعبير عـن الواقع كما يقول اليوت . وهو قد وجد نفسه امام هذه الحقيقة ، لا عبر افتعال واع من الخارج ، بل ان تطـوره الشعري ، وتطور الاشكـال التعبيرية والتكنيكية لديه قد قاده الى اكتشاف هذه الضرورة بمعانقـة اصدق لمشكلات حياتية وفلسفية معقدة وضخمة بات من العسير عليـه افراغها عبر اشكال الشعر الاخرى ، فوجد فـي الدراما الشعريـة ، الارقى الذي يستطيع ان ينهض بهذه المهمة .

بغـداد

فاضل ثامر

---

٢٠ ـ « The Plays of T. S. Eliot » - D. E. Jones .

٢١ ـ « عبد الصبور ومسرح اليوت » ـ بقلـم : فاضل ثامر . « الآداب » العدد (٩) ١٩٦٧ .

مناقشة عدد الآداب الممتاز

– تتمة المنشور على الصفحة ٦ –

تحرير فلسطين لن يتم الا بوحدة قوى الثورة العربية ، بحشد كل قوى الامة العربية وتعبئته في النضال الفلسطيني .

على ان هناك فرقا بين هذا وبين القول بدولة الوحدة شرطا لتحرير فلسطين ، او هدفا مباشرا لاستراتيجية تحرير فلسطين . وحدة النضال العربي الثوري خطوة ضرورية واساسية في طريق الوحدة القومية الشاملة . وانتصار النضال العربي في هذه البلد العربي او ذاك ، في تحقيق اهدافه التحريرية والتقدمية خطوة ضرورية واساسية كذلك في طريق الوحدة القومية الشاملة ، وتحقيق الوحدة القومية بين مجموعة من الدول العربية خطوة ضرورية واساسية كذلك في طريق الهدف التوحيدي الشامل . وكل هذه الخطوات هي تعبير عن وحدة النضال العربي الثوري اساس الانتصار في أي معركة عربية ، واساس الانتصار كذلك في الهدف الاستراتيجي القومي الشامل . وهكذا تتنوع وتتدرج المعارك والانتصارات لتصب في النهاية في الهدف الكبير الاخير . ولهذا فان وحدة النضال الثوري العربي لا دولة الوحدة هي القوة الديناميكية المحركة ، والقانون الموضوعي والشرط الحاسم للانتصار .

هذا ما ينبغي ان نحشد كل طاقاتنا الفكرية والعملية من اجله بدلا من تبديدها في صراعات تجعل من الغايات وسائل ، فتحرم النضال العربي وسيلته الصحيحة ، وتسد باب الغاية المنشودة .

وفي مقال الاستاذ محيي الدين صبحي نصطدم بذات المفاهيم التي وجدناها في مقال الدكتور عصمت سيف الدولة . وان تميز مقال الاستاذ محيي الدين صبحي برؤيا موضوعية اكثر وضوحا وادراك واقعي اكثر استثارة لاحداث التاريخ العربي وملابساته العينية . ولكنه في الحقيقة ينتهي الى النتائج ذاتها . فالتحرر والتقدم الذي يتحقق في بلد عربي ، ان هو الا تكريس للانفصال ، وليس خطوة متقدمة في طريق الوحدة القومية . ولهذا فهو يرفض كذلك الدعوة الى دولة ديمقراطية في فلسطين ، ويتعجل العمل الشامل من اجل تحقيق الوحدة الشاملة ، فلا يجد امامه سبيلا الى ذلك الا بالدعوة الى الحركة الفوضوية ، الى تخريب الكيانات العربية القائمة وتحدي اجهزة الامن بها حتى تصبح الحياة في مدنها مستحيلة تماما – كما يقول – كما يفعل ابطال غزة من اسرائيل ! لا يفرض في هذا بين دول عربية متحررة متقدمة ، دول عربية اخرى متخلفة رجعية . دعوة في الحقيقة الى الفعل اليائس الذي لا يستفيد منه موضوعيا الا الاستعمار والصهيونية والرجعية . وذات النتائج المثالية المغامرة التي يصل اليها الدكتور عصمت سيف الدولة ، نتيجة للوثب الفكري فوق الحواجز الموضوعية، واتخاذ الغاية الاخيرة من النضال وسيلة اولى له .

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى مقال الاستاذ مطاع صفدي كدنا نصل الى ذات المفهوم الفوضوي في الفعل الثوري وان اختلفت المقدمات .

والحقيقة انني استبشرت كثيرا بمدخل مقال الاستاذ مطاع صفدي فضلا عن عنوانه « نحو المنهج في الثورة الثقافية العربية » حسنا .. انه يمس صلب الموضوع . وهو يمهد له في مدخل مقاله تمهيدا جيدا. فيحدد تحديدا صحيحا معاني الثورة الثقافية وعناصرها واهدافها . ولكنه عندما يبدأ التطبيق على الثورة الثقافية العربية لا يلبث ان ينحرف بها الى لعبة الفاظ ! انه يتبنى النتائج التي انتهت اليها المدرسة الهيكلية او على حد تعبيره البنيوية . وهي مدرسة ستاتيكية ميكانيكية في تقديري تهدر الدلالة الديناميكية الحية للغة الانسانية . وما احب ان اقف عندها فليست موضوعنا الآن . المهم ان الاستاذ مطاع صفدي يتبنى نتائج هذه المدرسة لينتهي الى ان مشكلة الثورة الثقافية في بلادنا العربية هي مشكلة الفاظ . ان الفعالية الحضارية للامة العربية – كما يقول – قد امتصتها ثقافة الالفاظ ، حتى وقعت الثورات السياسية المعاصرة في وهم الاستبدال برموز الاوضاع وهي تستبدل فى الوقت نفسه منظومة من الالفاظ بمنظومة اخرى . ولهذا فان ما يسود عالمنا هو اللفظة – القوة ، لا الفكرة – القوة ، واللفظة – القوة كما يقول تكرس عزلة المجتمع عن الاشياء – لا تغيير في عالمنا العربي الا استبدال منظومة الفاظ بمنظومة الفاظ اخرى . دون خلاف في المضمون العملي الحي لكلا المنظومتين ، مهما تناقضنا . ان الثورات العربية والثقافة العربية تستخدم الالفاظ وتحمل الاشياء ، ويقوم بينها وبين حقيقة التحرك التاريخي طبقة من الالفاظ ، يتجاهل عالم الاشياء . – ان ثورتنا هي ثورة في الوجود اللفظي وليست ثورة في الوجود الصيني .
ما العمل اذن يا استاذ مطاع صفدي ؟

العمل – كما يقول – هو التخلي عن الدوران في عالم الثورات اللفظية ، فالالفاظ – كما يقول لا يوجد ، ولا تبني اعمالا ، العمل هو العودة الى سياق الممارسة ، فالوجود وحده هو الذي يمارس . وهكذا يبرز منهج الثورة الثقافية كما يرتئيها الاستاذ مطاع صفدي : كل ما تستطيعه الثورة الثقافية هو التبشير بوجود عالم الاشياء والبحث عن اساليب لتغييرها .

ولعلي اتفق ببساطة مع الاستاذ مطاع صفدي ان الفكر الثوري العربي يعاني من زحمة اللفاظ المجردة ذات الرطانات الثورية التي لا تكاد تشير الى حقيقة عينية حية ، وتكاد تبلبل النضال الثوري نفسه .

ولكن لا يعني هذا ان تتخلى عن الالفاظ ، والالفاظ كما تعلم هي حاملة المفاهيم والتصورات والقيم ، ام نصارع بالفكر والنضال العملي من اجل الوضوح الفكري العملي معا ! واتساءل : كيف تتحقق ثورة الاشياء بغير وضوح المفاهيم والتصورات التي تحملها الالفاظ ، وكيف تتحقق الممارسة بدون الفكر النظري تنتظمه التعابير اللفظية . كيف يتم التواصل الانساني ، والممارسة الثورية بغير منظومة فكرية واضحة التعابير ، محددة المفاهيم ، علمية التصورات ؟ ان الاستاذ مطاع صفدي يحررنا من عبودية اللفظ المجرد ليسلمنا الى فوضوية الشيء غير المحدد وعماء الممارسة العشوائية . انه ينقلنا من لعبة الفاظ الى لعبة مكعبات شيئية ! انه يتحدث كأنما العالم العربي يبدأ من الصفر فكرا ونضالا ، يتحدث كأنما لم تنتصر في العالم العربي مفاهيم وقيم تحملها الفاظ ما اعمق دلالتها ، واخصب مضامينها الحية . يتحدث كأنما لم تتحقق في العالم العربي منجزات تحمل كلمات التحرير والتأميم والتصنيع والنضال الثوري المسلح والتحول الاشتراكي ، والنضال ضد الاستعمار والصهيونية ، وعشرات وعشرات غيرها ، في فكرنا وادبنا ، وواقع حياتنا الثقافية اليومية .

وهناك بغير شك كلمات اخرى تجهض العمل الثوري العربي ، وتفقده الاستبصار الموضوعي الشديد . قضية الثورة الثقافية العربية ليست قضية الفاظ في جوهرها ، وليست قضية ممارسة فوضوية عمياء ، كما يعرض منهجها الاستاذ مطاع صفدي ، بل هي قضية وضوح فكري ونضال ثوري مسلح بهذا الوضوح الفكري .

انتقل بعد ذلك الى مقال الدكتور حسن حنفي ، فانتقل به في الحقيقة الى رؤيا غامرة واضحة موضوعية للحقيقة . حقيقة الثورة الثقافية العربية ، فواقعها ، متطلباتها .

لعل هذا المقال هو المقال الوحيد في عدد الآداب كله الذي لمس بعمق وشمول ازمة ثورتنا الثقافية في جوانبها المختلفة .

والدكتور حسن حنفي من طليعة مفكرينا الشبان الذين يسهمون بجدية ورصانة واصالة في تغذية فكرنا العربي المعاصر . قد اختلف معه في بعض تفاصيل مقاله ، ولكنني لا املك التعرض للتفاصيل ، مكتفيا بملاحظتين .

اولا : يكاد الدكتور حسن حنفي يتورط في بعض المفاهيم العامة لفلسفة شبنجلر الحضارية ، وينعكس هذا في مفهوم شبه عنصري للحضارة الاوروبية . ان حرصنا على الاصالة ، وسعينا الى تعميقها فى وجداننا ، لا يعني ان ننظر الى اوروبا هذه النظرة المجردة المغلقة ، التي

احسستها في مقاله والتي تكاد تستعيدها كلية ، ولا تكاد تتبين في داخلها فروقا جوهرية بين ثقافة متقدمة وثقافة رجعية متخلفة .

ثانيا : يكاد الدكتور حسن حنفي يتورط كذلك في مفهوم ميكانيكي حول نقل التراث الاوروبي — ولعل هذه الدعوة في ذاتها تتناقض مع موقفه التي عرضه من التراث الثقافي الاوروبي . انه يفصح بان ننقل من هذا التراث ما يتعلق بمرحلة تتلاءم والمرحلة التي تمر بها بلادنا العربية اليوم ، ويصفها بمرحلة النهضة . ولهذا فاصلح ما يصلح لنا من التراث الاوروبي هو تراث عصر النهضة ، تراث القرن الخامس عشر والتاسع عشر . اعتقد — ولعل الدكتور حسن حنفي يوافقني — ان تاريخ التطور الفكري في المجتمعات البشرية لا يتخذ هذا المسار الميكانيكي ، وما احوجنا في هذه المرحلة الحضارية من تاريخنا الى زبدة الفكر الحضاري الاوروبي في مراحله المختلفة القديمة والوسيطة والحديثة والمعاصرة .

واختتم حديثي عن هذه المجموعة من المقالات النظرية بالاشارة السريعة الى مقال الاستاذ جورج طرابيشي ، الذي يتعرض بمنطق علمي سديد ، واحساس عميق بالمسؤولية الثورية للابنية الفكرية المثالية والشطحات النظرية عند الدكتور عصمت سيف الدولة والاستاذ مطاع صفدي ثم الدكتور نديم البيطار ، فيفضح جذورها المعادية للفكر العلمي ، المتخلفة عن رؤية قوانين الواقع ، ومتناقضاته الحية ، وحركته الجماهيرية الموضوعية ، والمقال نموذج طيب للصراع الفكري المسلح بالرصانة والعمق والوعي المستنير المسؤول . وليس عندي ما اضيف عليه ، او الاحظه ، اللهم الا ان اتمنى مواصلة الاستاذ جورج طرابيشي لطريقه النقدي هذا لمختلف التراكيب المثالية والميتافيزيقية التي تبلبل جماهيرنا ومثقفينا ، وتعرقل طريق النضال الثوري . وما اقدره على ذلك .

انتقل بعد ذلك الى المجموعة الثانية من المقالات التي تتعلق بتراثنا القديم والديني . اولاها هي مقال الاستاذ حسين مروة . وثانيها مقال الدكتور محمد النويهي . اما مقال الاستاذ حسين مروة فرحلة فكرية بالغة العمق والجدية ، تعرض لمنهج علمي سديد في النظر الى تراثنا في الدين والفلسفة . يقف بحسم ضد دعاة القطيعة بين الثقافة العربية المعاصرة وبين تراثها الفكري . ويؤكد تأكيدا تاريخيا علميا ، اتصال هذا التراث ، واصالة ارتباطه بواقعه الاجتماعي ، فضلا عن جوهره العقلاني الديناميكي المتجدد .

وهذه الدراسة القيمة مدخل بالغ الخصوبة لاعادة كتابة تاريخنا الفكري عامة على نحو جديد ، يبرز اصالتنا ، ويفجر به في حياتنا الفكرية المعاصرة آفاقا جديدة من الابداع .

ولعل مقال الاستاذ حسين مروة كان كذلك مدخلا تاريخيا نظريا لمقال الدكتور محمد النويهي .

ومقال الدكتور النويهي في الحقيقة مساهمة ايجابية بالغة العمق والجدية والجسارة المسؤولة في الدعوة الى ثورة ثقافية حقيقية في مجال الفكر الديني عامة ، والتشريع الديني والاجتماعي بوجه خاص . انه يغوص في اعماق التراث الديني ، ليكشف جوهره الاصيل ، ويحدد الاساس الديناميكي الحي لروح التشريع الاسلامي ، ثم يطلق صرخته الثورية الرائعة : « كل النصوص الدينية — بلا استثناء — يجوز لنا ان نتجاوز حروفها في كل ما يتعلق بعلومنا ومعارفنا الدينوية واوضاعنا الاقتصادية ومعاملاتنا الحيوية وعلاقاتنا الاجتماعية ما دمنا نستهدف المثل الروحية العليا التي نصبه الدين لنا » وهو يعرض بالتفصيل لكثير من القضايا التشريعية محددا اوجه التجديد فيها بما يتلاءم واحتياجاتنا الثورية الجديدة ، ثم يرتفع ، بدعواه واجتهاده الواعي المسؤول الى مستوى رفيع حقا عندما يعرض في النهاية لقضية المرأة العربية ، ان هذا المقال في الحقيقة هو خطة ثورية جادة لعمل ما احوجنا اليه في انجاز ثورتنا الثقافية .

انتقل بعد هذا الى المجموعة الاخيرة من المقالات التي تعرض بالتقييم للادب العربي المعاصر في الرواية والقصة والشعر والمسرحية.

فابدأ بمقال الاستاذ احسان عباس الذي يعرض فيه بالتحليل للادب ما بعد الهزيمة في القصة والرواية والشعر .

والمقال — شأن مقالات الاستاذ احسان عباس جميعا — تحليل موضوعي جاد ومواجهة واعية مسؤولة لتطور القيم الفنية والاجتماعية والانسانية عامة في هذا الادب . يميز فيه بين موقفين ، موقف الاكتئاب والاغتراب والضياع والهزيمة في مواجهة الهزيمة ، وموقف الرفض والصمود والمقاومة والتخطي للهزيمة . ويؤكد ظاهرة نامية في ادبنا المعاصر هي ازدياد التلاحم بين الفنان العربي والشعب ، واتجاه الادب الى الايجابية والواقعية .

كما يعرض لموقفين من التراث في هذا الادب موقف ركيك يرفض ويتعالى عليه في غمرة مشاعر الهزيمة وموقف مستنير يحتضنه ويمتد به امتدادا خلاقا في معركته المصيرية الراهنة .

والمقال ليس تحليلا نقديا فحسب ، بل يصدر كذلك عن موقف فكري ايجابي ، يدعو — دون ان يصرخ — ويحدد الطريق الصحيح .

واستكمل هذا المقال بمقال الاستاذ محمد دكروب عن شعر المقاومة. والمقال في الحقيقة تحليل نظري نقدي لتلك الدعوة الغريبة التي يدعو اليها الشاعر ادونيس الى ان تكون ثورة الشعر ، ثورة في الشعر ، في بنيته الداخلية ، لا ثورة المشاركة في تغيير الواقع الحي . والمقال كذلك دحض لهذا الاتهام الغريب الذي يوجهه ادونيس الى شعر المقاومة بانه شعر غير ثوري . اما الثورة الوحيدة في عرف ادونيس فهي الثورة داخل الشعر . وما املك ان اضيف جديدا الى التحليل النقدي الرائع الذي قدمه الاستاذ محمد دكروب . حسبي ان اقول مخلصا ، ان هذه الثورة التي ينادي بها الشاعر ادونيس داخل الشعر ، والتي يمارسها فعلا في شعره ، هي غربة بالشعر عن الحياة والانسان ، والثورة . ان للشعر قوانينه الخاصة بغير شك، التي تختلف وتميز عن قوانين الواقع الحي ، ولكن الاختلاف والتمايز لا يعني الاستقلال والانفصال . ما قيمة التجديد في جماليات الشعر والفن ، بحيث يصبح عجزا عن التعبير عن الحياة والاضافة اليها ، والمشاركة في تجديدها وتغييرها . فليتجدد الشعر بقوانينه واساليبه ومناهجه ، في غير انقطاع عن الاتصال بالحياة ، والفعل الخلاق فيها . ما قيمة ان تتجدد كفي فتصبح اصابع عشرا مثلا متراكبة متداخلة . قد تصبح شكلا طريفا ، تعميقا مستحدث التركيب . ولكنه لن تكون ثورة في بنية الكف . لانها ستكون عجزا في الكف عن وظيفته الحية . عذرا فلا مقارنة بين الكف والشعر . ولكن الشعر على اية حال هي كف القلب البشري واداته الفنية في امتلاك الحقيقة الحية ، والاقتدار على الفعل الوجداني فيها . اما اشارة الاستاذ محمد دكروب في مدخل مقاله وفي نهايته الى رأي الاستاذ غالي شكري في ادب المقاومة ، فسوف يناقشه في مقال قادم ، فانا اعرف هذا الرأي الذي هو مجرد حذلقة مفتعلة لا تسعى الا الى صرف اهتماماتنا الفكرية عن كل ما هو جوهري وجاد واصيل .

واعود بعد ذلك الى مقال الاستاذ سامي خشبة عن الرواية العربية الحديثة . واعترف انني لا استطيع ان اناقشه مناقشة منصفة في تفاصيل آرائه . لاني — وهذا عيب اعترف به كذلك واعتذر عنه — لم اطلع بعد على كثير من الروايات العربية التي اشار اليها في مقاله ، ولكن من الناحية النهجية الخالصة ، اختلف معه مع تقديري للجهد الكبير العميق في مقاله ، فضلا عن خصوبة مقاله وما تثيره وتلهمه من افكار . اختلف معه في الاتهام الذي وجهه لبعض النقاد اليساريين بانهم اكتفوا في نقد الرواية العربية الحديثة بالوقوف عند هياكلها الخارجية الشكلية ، دون التعمق في تقييم دلالتها الاجتماعية او

الحضارية العامة .. ولا املك ان اضيف شيئا اكثر من هذه الاشارة العابرة واختلف معه في حكمه بالجزئية والسطحية على بعض الروايات لانها اكتفت ببعض الاحداث الجزئية في الواقع الحي دون استيعاب كل ابعاده .

ذلك ان تناول حدث جزئي قد يصبح في ذاته قوة كشف رمزي ايحائي لجماع حركة الواقع ان كان في هذا الحدث الجزئي دلالة جوهرية على هذا الواقع . وما اكثر الامثلة على ذلك . ثم اختلف معه اخيرا في احكامه الجائرة المتعسفة على ادب نجيب محفوظ بعد الثلاثية ، فليست رواية اولاد حارتنا رواية ميتافيزيقية على الاطلاق ، بل هي رواية اجتماعية ، بل دعوة اجتماعية كذلك ، رغم رموزها التاريخية العديدة . ورواياته التالية من اللص والكلاب حتى ثرثرة على النيل ، ليست مجرد تعليق سطحي على الواقع يتميز بالجزئية ، والعجز عن الاحاطة والشمول . انها تعبير عن جوهر مشاكلنا الاجتماعية في انحائها المختلفة . وما احب ان اضيف هنا الى ما سبق ان ذكرته بالتفصيل في دراسة قديمة عن المعمار الفني في ادب نجيب محفوظ ، وفي دراسة اخيرة عن قصصه ومسرحياته الاخيرة .

ان الرواية ، والعمل الفني عامة ، قد يلخص في موقف جزئي او حدث محدد عابر ، اعماقا كلية جوهرية في حركة مجتمع او حركة عصر. وهذا ما يحققه في مجتمعنا وعصرنا ادب نجيب محفوظ .

انتقل بعد ذلك الى مقال الاستاذ صبري حافظ عن الاقصوصة العربية . والمقال استعراض جيد وتحليل عميق للاقصوصة العربية ، وخاصة في مرحلتها فيما بعد الهزيمة . ولكن في الحقيقة اختلف معه في تحليله لها في المرحلة السابقة على الهزيمة . اذ يغلب على هذا التحليل طابع التعميم المطلق الجامد . فليس النموذج السائد في اقصوصة هذه المرحلة هو نموذج البطل المهزوم كما يقول الاستاذ صبري حافظ . اخشى ان يكون قد استلهم مرحلة الهزيمة ليفسر بها كل ما سبقها . ويجعل من الاقصوصة تنبؤا بالهزيمة وتحذيرا منها . هذا النموذج بغير شك ، ولكن هناك كذلك نماذج اخرى لا حصر لها ، تعبر عن مواقف ورؤى متعددة متنوعة . انه في الحقيقة يختصر بنموذج واحد ، كل الخصوبة التي كان يحتدم في هذه المرحلة من الابداع القصصي . تمنيت لو وقفت طويلا للتدليل على ما اقول ، ولكني اكتفى بهذه الاشارة العجلى ، التي لا يسمح لغيرها هذا المجال .

ولعلي اختلف كذلك مع الاستاذ صبري حافظ في تقسيمه لاقاصيص ما بعد الهزيمة الى اقاصيص تعبر عن ردود فعل واخرى تستلهم التاريخ وترمز به للدعوة الى التغيير وثالثة هي اقاصيص الفداء . هناك كذلك اقسام اخرى اشد تنوعا وخصوبة . ان الاقصوصة العربية المعاصرة تكاد تمثل ارقى مستوى من مستويات المشاركة في حياتنا الثقافية الراهنة . وهي كما يقول الاستاذ صبري حافظ بحق في نهاية مقاله اصبحت قادرة على « ان تضيف الى الضمير قدرة على الفهم والحسم والتغيير » .

وانتقل اخيرا الى مقال الاستاذ فؤاد دوارة عن المسرح العربي ، والمقال في الحقيقة دراسة غاية في الرصانة والموضوعية والجدية لمسرحنا العربي ، وهي استيعاب كامل او شبه كامل لحركة المسرح العربي وامتزاجه الخلاق بحركة الثورة التحريرية والاجتماعية والقومية منذ مراحلها الاولى حتى مرحلتها الاخيرة . ويشيع في المقال روح التقييم المنصف والتناول العميق ، والتوجيه الواعي المستنير .

يأتي بعد ذلك مقال الاستاذ محمد بركات عن مسرحية « اوديب » للكاتب المسرحي العربي علي سالم . والمقال عرض نقدي جيد . ومع تقديري واعجابي بالمقال ، فاني اختلف معه ، في حول تناول الاستاذ علي سالم لاسطورة اوديب ، مع اعجابي كذلك بمسرحيته . في تقديري ان الاستاذ علي سالم لم يحسن الاستفادة الكاملة بالاسطورة ، وانما اقتصر على جانب جزئي فيها . على حين ان موضوعه نفسه ، كان يحتمل الاستفادة الكاملة فيها ، بل لعل هذا ان يكون تنمية وتعميقا للموضوع . على ان الاستاذ علي سالم امل كبير لمسرحنا العربي المعاصر .

اختتم اخيرا مقالي هذا، بكلمة هي تحية في الحقيقة لمقال الاستاذ سالم جبران عن الفنان الثوري . ليس لي ما اضيفه الى المقال او الاحظه عليه ، لقد دافع دفاعا عميقا عن العلاقة الديناميكية بين ذاتية الفن وموضوعيته ، بين جماليته ومضمونه السياسي . اني اتحين هذه الفرصة لاحيي في مقاله وفي شخصه شعراءنا ونقادنا وكتابنا العرب المناضلين في فلسطين المحتلة .

وبهذا ينتهي هذا التعليق الذي قد طال ، والذي ارجو ان يكون مجرد اجتهاد سريع في صراحة هذا الموضوع الذي اتاحته لنا مجلة « الآداب » ، الثورة الثقافية العربية ، مع كل تقديري وشكري لمجلة الآداب مسؤولين عنها ، وكتابا فيها ، وقراء لها .

القاهرة

محمود امين العالم

تتمة قرأت العدد الماضي

اوضح من ان العرب الذين خاضوا ثلاث حـــروب متوالية متفرقين ، وبجيوش متعددة ، قد تلقوا الهزيمة ذاتها ؟.

وهل اوضح من ان الامبريالية في مؤامراتها السرية المتوالية على المنطقة الشرقية ، تكافح اليوم اكبر كفاح لتعطيل قيام أي نـوع مـن التنسيق بين دول المنطقة ؟ وماذا تمثل مأساة الجبهة الشرقية ، في رأي الاخ عبد الجليل ؟ وهذا الحديث سيطول ، ولكن الخطير في آراء الناقد ، هو اكتشافنا اننا لا نزال نصارع البديهيات . نكتشف عند كل منعطف ، وكأننا لم نتعلم شيئا ، وكأننا محتاجون حقا الى البت : هـل الدجاجة اسبق من البيضة ، أم البيضة . هل نحرر فلسطين اولا ، او نقيم الوحدة . ولكن السؤال فاسد من اساسه . اذ كيف نحرر فلسطين ونحن اولا كل منا فلسطين الضائعـــة ، بأسباب ضياعها . اذا كـان الفلسطينيون ، وهم بدون ارض ، قد عرفوا اسباب ضياعهم ، واوجدوا مقاومتهم ، فان السوريين والاردنيين والعراقيين الخ ... لـم يعرفوا بعد اسباب ضياعهم لانهم لم يوجدوا مقاومتهم .

ولكن تفجير المقاومة الفلسطينية ، هو تفجيـر المقاومة العربية . ولذلك كانت المقاومة مدخـلا موضوعيا تاريخيـا لثوريـة الوحدة ، اما حينما نلح على عزل المقاومة في فلسطينية مزعومة ، ونشرع في تصنيف القوى العربية وراءها ، في مراتب الدعم والتأييد والاخوة .. الـخ ، فاننا بذلك نساهم في اغتيال جوهر الثورية الجديدة . ولا تفيد الآلاف الاطنان من التحليلات اللفظية ((التقدمية)) حينئذ فـــي طمس هزيمة الذات . وهي هزيمتنا الدائمة ، قبل ان يهزمنـا عدونا .

ان الدكتور عصمت يشعر ، وله الحق في ذلك ، مع كثير مـــن الثوريين العرب ، ان ثمة محاولة عن قصد أو عن غير قصد ، في تغييب السعي الى الوحدة ، عن طريق وحدة النضال العربي بطليعة فلسطينية لتحرير الارض . وان هذا التغييب يتقصد استخدام الجزئيات لاضفاء اهمية الكليات عليها ، لدرجة ان البعض لا يتورع عن اعتبار الشعــار الوحدوي رجعيا ، أو انه تخطاه الواقع النضالي . ومثل هذه المحاولة وايديولوجيتها ((التقدمية)) الزائفة ، هو المرض المخيف الذي يلحـق بكل مرحلة ثورية لاخفـــاء اصالتها التاريخيــة ، وطمسها تحت معارك مصطنعة .

فحين انفتح النضال العربي على المضمون الاشتراكي ، ظهر مرض الاستبدال والطمس . استبدال الوحدة بالاشتراكية ، وجعل الثانيـــة نقيضا للاولى .

واليوم في معركة المقاومة ضد اسرائيل ، تقـوم فلسفة المقاومة ، وكأنها اصبحت هي البديل عن كل شيء . في حين يدرك المنطق الواقعي الهادىء بكل سهولة ، انه ليس ثمة مقاومة قادرة على الاستمرار ، بدون تغيير بنية الواقع السياسي الخلفي لهـــا ، والاحداث الحالية فـــي المشرق العربي تبرهن على صحة ذلك كل يوم . فكلما عمق العمل المقاوم كلما فجر حوله التناقضات المنتظر تفجيرها تاريخيا ، وكلمـا احست المقاومة انها ليست معركة حدود منفصلة عن معركـة داخل . واعداء المقاومة اليوم ، هم اعداء الثورة العربية من الامس حتى الغد . وهـم الذين يرون الى المستقبل القريب . فيعدون له العدة اللازمة منـــذ الآن ، بتفجير الداخل قبل الاوان في اتجاه مقاومة المقاومة ، ومن خلال قلاع الاقليميات القائمة .

فما الذي يراه عبد الجليل حسن ، ومن معه في موقفه ذاك: انسير في خط تأييد الكيان الفلسطيني بصورة نسلبه فيها في الوقت ذاتـــه مقومات هذا الكيان ، وهو كونه صورة صراع يومي للكيان الاشمل ، وهو الوجود العربي كله المكافح معنويا على الاقل ضد الصهيونية والامبريالية خارجيا ، والاقليمية ذاتيا وداخليا ؟

ان نظرة على اليوم الحاضر لواقع المقاومة ، ترينا المأزق الخطيـر الذي تعانيه من محاولة تجميدها كمقاومة علـى الحدود بمعزل عـن الداخل . وهذه المحاولة تجري بصورة مطردة مع محاولة عـزل الصراع على قناة السويس عن الجبهة الشرقية . أي ان الامبريالية والصهيونية ما زالتا تؤيدان ستراتيجيتهما في عزل العرب عـــن بعضهم بعضا ، ومكافحة أي حد من اللقاء بين فواهم ، حتى حد التنسيق الشكلي بين الجيوش .

ذلك ان الواقع الانفصالي والانقسامي والاقليمي هو المؤونة الوحيدة لخطط الاعداء ، وهو سلاحهم الموضوعي ضد اي نصر عربي . ونجـيء نحن بدورنا باسم التقدميات اللفظية ، لنعطيهم نفقـــا جديدا تحت المقاومة والنضال العربي من ورائها ، ونضيف الى فلسفة الكيانات كيانا جديدا ((فلسطينيا)) لن يقوم في حقيقته الا على حطام الكيانات كلها.

فمن سيصنع فلسطين العربية الجديدة ، الا القـــوة العربيـــة الوحدوية التقدمية ؟ ومن اين لنا بهذه القوة ، ان لـــم نشعل ثورة الوحدة الجماهيرية النضالية ، ابتداء من حرب الجماهير ذاتها ضد الكيانات المصطنعة كلها ، كيان اسرائيل وكيان الاقليميات المقطعة لاوصال الجماهير ؟

سيتهم عبد الجليل هذا الموقف بالطوباوية ، ذلـــك ان الوحدة العربية برأيه اصبحت مستحيلة وغير واقعية . والحاضر الثوري المقاوم يقول للسيد حسن ، ان الثورة الوحدوية الصاعدة من الجماهير المقاومة في المشرق قد وجدت اسلوبها الموضوعي ، لتفرض جدليتها الجديدة . واذا ما عجزت عن فرض هذه الجدلية ، فان مصير المقاومـــة والثورة الفلسطينية سيصبح بعد حين اسفا على حلم ماض .

بقي ان نتساءل اخيرا لم هذا ابلتيئيس من امكانية الوحدة ، ولم التوحيد بينها وبين الطوبائيات ، وما البديل عنها اذن ؟ وهل ثمة طريق لتحرير فلسطين الا بصيغة من صيغ الوحدة ؟ وما الذي يجعلنا نعتقد ان حربا ثالثة او رابعة ستبدل النتائج بدون ان تكون طبيعة قوانا قـد تبدلت هي ذاتها ؟

وهل ان تحرير فلسطين هدف اسهل برأي الناقد ، واقرب الـــى ((الواقعيات)) ، من هدف الوحدة ((الطوباوي)) ، والذي استطعنا مرة ان نحقق صورة مصغرة له ؟ الا يتوقف هذا الهدف على ارادتنا ؟

نقاش البديهيات ، ومع ذلك فما زلنا نختلف حولها !

ان السيد عبد الجليل حسن ينتقل في ((نظرته)) للعدد الممتاز ، الى تقييم سريع كذلك لمقالي عن المنهج في ثورة ثقافية عربية . فالمقال ((يتعب)) الناقد ، على حد تعبيره . اذ لا يجد فيه تكرارا لكل ما يكتب ويقال في الاعلام العربي . فان الكتابة التـــي تحاول ان تفتـــح بعض الزوايا الجديدة المتفاعلة مع التيارات الثقافية العالمية الجديدة، تتطلب بعض الجهد ، لان القارىء العربي اعتاد ان يقــرأ افكاره الخاصة .

والسيد عبد الجليل تعب من قراءة هذا المقال ثم اعلن انه لم يجد فيه ما يستحق هذا العناء ، ولخصه بكلمة واحدة ، وهـــو ان ((ان الكاتب اجهد نفسه واجهدنا معه لكي يقول لنا هذه القضية البسيطة)) وما هي هذه القضية ، تماما على طريقة الاختزال والتعميمات الشائعة لدى كتاب الاعلام ؟ انها قضية عيش الذات ضمـــن الالفاظ ، او تعلـــق الانسان بالالفاظ دون الاشياء . تماما كما نقول ان الماركسية ، هي قضية تحرر الانسان من الاستغلال ، ولكن لماذا كتب ماركس آلاف الصفحات ، ومـــا زال الماركسيون يكتبون آلاف الصفحات .. لانـــه ولانهم يريـــدون ان ((يجهدوا انفسهم ويجهدونا)) لكي يوضحوا لنا هذه القضية المعروفـة والبسيطة .

ان مئات من العلماء والفلاسفة المعاصرين يعملون اليوم في توضيح اهم اداة للحضارة ، وهي اللغة ، ومع ذلك فانهم يشتغلون علـى قضية بسيطة ومعروفة . ومرضنا اللغوي نحن كذلك بسيط ومعروف ، وهكذا

على طريقة الاختزال دائما .

ثم ان عبد الجليل حسن يسارع كذلك لكي يتهمني انني وقعت فريسة سحر الالفاظ ، اي فيما كنت احلله في المقال . ولماذا لانني اضطررت الى استخدام بعض مصطلحات الفلسفات البنيوية واللغوية . ولعل السيد عبد الجليل يدرك ان اي مذهب فلسفي له مصطلحاته ، التي بواسطتها يقيم ادواته التحليلية ، وهو لو قرأ ماركس في متونه الاصلية ، لوجد كتابته غاصة بالمصطلحات الفلسفية ، ولوجده صعبا متعبا بل من اصعب الفلاسفة ، ولكان قال عنه انه يجهده ويتعبه ليقول له في النهاية ان الغني يسرق الفقير .!

والناقد الذي لا يريد ان يقرأ الا تكرارا لافكاره الخاصة ، والذي شعر ان هذه الالفاظ هي من باب المصطلحات العلمية ، ولكنه يريد مع ذلك ان يرفض علميتها ، فيأتي بجملة من المقال تقوم برهانا عكسيا على ما يدعي . ويتساءل ما هي « مؤسسة الموضوعية العلمية لدى الغرب » هل يريد الناقد حقا ان اشرحها له ؟.

ثم يناقشني الناقد حول ترجمة بعض المصطلحات ، ويفرض ترجمة معينة ارفضها بدوري اذ انها لا تؤدي المعنى الخاص الذي يريده ماكلوهان منها . انه يقترح الترجمة العامة ، في حين لا بد من نحت الكلمة العربية الخاصة ، للدلالة على المصطلح ، وليس على الكلمة العامة . والمصطلح الغربي (mass - medin) وقد ترجمتها « الكتلة ـ الوسيط » لان ترجمة mass هنا بالكتلة بدلا من الجمهور الصق بالهدف ، فهي تثبت صفة التلاحم المادي لهذا النوع من الجمهور الذي تسيطر عليه عقلية القطيع المسير . وكلمة « الوسيط » وهي اقرب الى المصطلح في هذا السياق ، لانها تعني الجسر الذي تعبر عليه التوجيهات ، وليست هي الاتصال ، والا لكان استعمل لها الكاتب الكلمة الغربية التي تعني الاتصال بلفظه المباشر .

المهم في هذا النقد جوه السلبي العام ، الذي يريد ان يجرنا دائما الى قوالب معينة من الفكر الجاهز ، والذي يغلق على نفسه نوافذ الثقافة العالمية التي لها كل يوم محاولة جديدة لفهم قضايا الانسان والمجتمع . وليطمئن السيد عبد الجليل وامثاله ، ان موقفه ذاك ما كان ليفت في عضد الباحثين عن رؤية اعمق من مجرد تكرار الكلام المحفوظ. ولقد كان دائما ثمة ممثلون لموقفه عبر رحلة هذه السنوات الطويلة التي كان الفكر العربي يحاول فيها ان يتجاوز الفاظ المقلدين ، ليتصل بالاشياء كما هي ، وان كانت تضر بمن يهمه اخفاؤها او تجاهلها ، والمحافظة على تجهيل الآخرين .

ثم يعرض الناقد لبعض افكار اوردها السيد جورج طرابيشي في « وجهة نظر » واحتفل بها هو وزميله السيد جمال شرقاوي ، اي احتفال . ولا بد ان نتوقف قليلا اولا على ما كتبه جورج وهاجم المثقفين العرب ، وانتقى منهم ثلاثة ، هم مطاع صفدي ، ونديم البيطار ، وعصمت سيف الدولة .

واول ما يطالعنا في هذا الصدد هذا التساؤل : ولماذا هذا الانتقاد ، ألان هؤلاء الكتاب تجمعهم الدعوة الى الوحدة العربية ، ألان النزعة القومية ما زالت لها اهميتها لديهم الى جانب جميع ما ينقل ويترجم عن مختزلات الماركسية ؟.

نحن لا نقول ان صرخة جورج طرابيشي وغضبه على هؤلاء المثقفين الثلاثة خاصة تؤلف حملة مركزة على موقفهم القومي . لان جورج قد جاذر ان ينقد مباشرة اساس موقفهم . ودار حول بعض العبارات ، وانتزعها من سياقها ، بذلك الاسلوب القديم المعروف في التجريح « ولا تقربوا الصلاة .. » ثم تقطع عن بقية السياق .

ان جورج لم يجد مثلا ما يرتكز اليه ليحكم على « هلوستنا » جميعا الا بعض هذه العبارات التي ينتزعها من هنا وهناك ومتعمدا عن سوء نية ، بصدد كتاباتي انا خاصة ، انه يرجع الى كتاب « الثوري والعربي الثوري » الصادر منذ اكثر من عشر سنوات ، يوم كان جورج نفسه ما زال غارقا في الفكر القومي السديمي الذي يشتمه الآن ، بعد ان احترف ترجمة الماركسيات ، واصبح هكذا متملكا دفعة واحدة من هذا التراث ، وكأنه هو صاحبه ، وهو الذي يحاكم الآن ، اي ماركس نفسه، كتابة هؤلاء المثقفين .

اولا ان اقتطاع العبارات ، حتى التي يوردها الكاتب على لسان فلاسفة آخرين ، من سياقها ، ثم اقتطاع الكتاب نفسه من سياق تجربة الكاتب ، والحكم عليه هكذا من اولى محاولاته ، او انتاجه ، مع اهمال بقية مراحل تطوره والكتب التي اصدرها في هذه المراحل .. كل ذلك يعني ان الناقد لا يقف موقفا علميا ولا موضوعيا ، ولا يتخلق باخلاق الامانة المطلوبة ، وانه يغش القارىء ويقحمه معه في « هلوساته » الشخصية ، ويصادر حريته ، ليجعله تابعا لايحاءاته الخاصة ، التي لا علاقة لها بالعلم او الثورة .

ان جورج طرابيشي الذي يعيش الآن في بحبوحة الماركسية ، وينكرها على غيره ، يساهم في كتابته هذه بفوغائية الصخب الذي تحاربه الماركسية ذاتها ، وتفترض العلمية والدقة ، لانها هي ثورة العلم في خدمة الانسان والجماعة العلمية .

ولا حاجة الآن لاعادة شرح كتاب طويل لي لارد به على جورج ، ولكنني اجتزىء القول ، ان ذلك الكتاب كان دراسة اجتماعية فلسفية تهدف الى تحليل الثورية في عالم الفكر والادب ، وقد قسمت الى عدة فصول يتناول كل منها تحليل نموذج للثوري الفردي ، والاجتماعي والميتافيزيقي . وهي كلها مراحل غير زمنية ، ولكنها ايقاعات داخل تجربة المثقف الغربي من ناحية ، ولها بدايات لدى المثقف العربي الثوري خلال الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد اعتمد الكتاب اسلوب التحليل الاجتماعي والنفسي والوجودي عامة ، لكي يكشف عن البنيات الذاتية لتطور تجربة الثوري . ولا حاجة الآن لاورد العبارات والمقاطع التي تبرىء الكتاب من اتهامات الناقد المتمركس حديثا . ولكن لو عاد جورج الى قراءة ماركس ، وليس الى « ترجمته » ، في متونه الاصلية ، وطالع ما كتبه حول اشكال الانسلاب التي يعانيها الانسان في ظل المجتمع الاستغلالي ، لوجده يحلل الانسلاب السياسي والاجتماعي والديني ، ويكشف عن بنيات هذا الانسلاب بما لا يناقض ابدا مجمل الاتجاه العام لكتاب « الثوري العربي » . ولكن جورج يجير نصا يحلل فيه الثورية الوجودية لدى البير كامو ، على ان يكون عقيدة للكاتب ، ويتهمني هكذا بشطحة قلم انني ارفض الثوري الاجتماعي ، لانني اتحدث عن الثوري الميتافيزيقي . وجورج لا ادري ان كان يعلم ، ان الانسلاب الديني لا بد من تخطيه ، وان مشكلة قافلة كبيرة من الكتاب الذين حملوا لواء الثورة بصورة عامة ابتداء من ديستويفسكي حتى عصر الوجوديين ، انهم كانوا يناضلون من اجل اثبات حرية الانسان اولا امام الانسلاب الميتافيزيقي . ولعلنا ما زلنا نحن داخل مرحلة هذه المشكلة ، وان كنا لا نعبر عنها بانتاج ثقافي ، ولكننا مقودون بها حتى داخل مواقفنا السياسية .

ان جورج يمارس تشويها آخر ، وهو انه يجعل التحليل الادبي بمثابة موقف فكري يدعو له الكاتب ، وان كل ما يكتبه عن لسان مفكريه او ادباء آخرين انما يتبناه الكاتب . في حين لو قصد جورج الى تحليل موقفي الفكري والسياسي حقا لالتجأ الى كتب عديدة اخرى . ولكن المصيبة ان هذه الكتب لا تحشر اسم ماركس وعباراته حشرا ، وانما تحاول ان تحلل مراحل تطور الثورية العربية ، بأسلوب علمي كان دائما قريبا من ماركس ، ومن كل فيلسوف يرتبط اولا بتحليل الواقع . ان جورج لم يقل كلمة واحدة عن بقية الكتب كلها . وماذا تراه قرأ في الكتاب المخصص لدراسة البنية الثورية الخاصة بالتجربة العربية حتى

مطلع الستينيات ، والذي عنوانه ((مصير الايديولوجيات الثورية)) ، كيف لم يكتشف الهلوسة في هذا الكتاب ، وماذا عن كل ما في موقف هذا الكتاب من الدعوة الى الثورة العلمية ، وبناء الايديولوجية العلمية، وفهم حركة الجماهير بمنظورها المادي والصراعي . ان جورج لم يقرأ هذا الكتاب ولم يقرأ عشرات من المقالات التي كتبتها لا لكي ابشر بافكار غيري ، ولكن لكي اطبق النظريات العلمية اولا على ما تقدمه لنا التجربة السياسية في مجتمعنا .

ان مصيبة فئة من المتمركسين الجدد انهم لم يدرسوا الماركسية اولا ، ولم يفهموا مجتمعهم ثانيا ، ولا كانت لهم القدرة على المقايسة بين النظرية والتجربة . وانما اكتفوا بشرف الانتساب الى الموضة السياسية . وراحوا من موقعهم ذاك يسفهون كل ما لا يفتتح مقاله او كتابه ((باسم الاله ماركس ونبيه لينين وجميع الصحابة المرسلين !)).

أليس هو التغيير في الالفاظ ، والاشياء باقية كما هي ؟.

وما قصدته في مقالي المجاور لوجهة نظر طرابيشي ، التي هي الهلوسة الجديدة ردا على الهلوسة القديمة ؟

ويتابع جورج مناقشة الكاتبين الآخرين بنفس الطريقة ، وهي اصرار على عدم رؤية الموقف العام للكاتب ، وجري مقصود وراء عبارات تنتزع من سياقها ((ببراعة)) شهد له فيها زميله الماركسي عبد الجليل حسن ، والشرفاوي .

ومهما كتب طرابيشي وزمرنه ، فانني لا استطيع ان اتصور ان عصمت سيف الدولة لكونه وحدويا فهو طوباوي ،وهو لا يفكر علميا . والقارىء غير المنحاز يدرك ان هذا الكاتب ، بصرف النظر عن عبارات جورج المقتطعة من هنا وهناك ، يجدد الصياغة العلمية لواقع التجربة العربية اليوم ، باوضح مما يفعل كثيرون من الذين يتسلحون بالايديولوجية الماركسية ، ومع ذلك يظلون يتابعون رؤية عرجاء لهذا الواقع ، متعاكسة مع الماركسية ذاتها . اذ يصبرون على تقطيع اوصال النضال العربي ، والسير به عكس حركته التاريخية من الكل الى الاجزاء ، ومن المجتمع الى البيئات الاقليمية .

وليس هذا الكلام ليوجه الى طوائف اخرى من الماركسيين العرب الذين يحاولون بدأب وجدية تطبيق الفكر العلمي بشكل عام على المجتمع العربي وثورته . ولذلك لا يمكن لزمرة المتمركسين اللفظيين ان يدعوا انهم يمثلون هم الفكر العلمي الجديد ، بقدر ما يخلقون من التباس مصطنع ، اصبح يدركه القارىء العربي ، ولا يؤخذ بصخبه ولا دعاوته.

وكذلك فان حملة طرابيشي على الدكتور نديم البيطار ، تصر على اخذه ببعض العبارات ، وتهمل موقفه العام . وبالرغم من انني اختلف كثيرا مع الدكتور البيطار في منطلقاته الفكرية ، الا انني لا أؤيد قيام حجر ماركسي عليه ، واتهامه بالنازية والفاشية .

ان جورج جريا على طريقته العجيبة في تضليل القارىء ، يقتطع بعض الآراء التي يوردها الكاتب لغيره ، ويلبسها للكاتب . وهو اذ يحلل في كتابه مختلف انماط الثورية ، بما فيها الثوريات المضادة والثوريات الدينية والصوفية ، بطريق الباحث العلمي الذي غرضه ان يعرض لمختلف اشكال الثورية ، تنويرا للعقل العربي الذي يساهم كثيرون في اغلاق نوافذ المعرفة عليه ، وحشره في دين جديد من الالفاظ والطقوس ، وكان من ((براعة)) طرابيشي ان اوحى لزميليه حسن والشرقاوي ، ان هذا الكاتب يدعو للفاشية ، لانه اتى على ذكرها وتحليلها في كتابه ، فاستشاط الزميلان غضبا ، وهددا بأن يفضحا هذا الكاتب اذن .

وهكذا يصبح الدكتور نديم البيطار ، بكل جهوده العلمية الفنية ، التي حاول ان يغني بها الثقافة الثورية المعاصرة ، في الظروف الصعبة الحاسمة ، يصبح عدوا للشعب رقم واحد . يقول عبد الجليل ((ان هذه الايديولوجية بطانة بالغة الخطورة لاتجاه فاشي)) . ومسكين يا دكتور بيطار ! لقد كان ذنبك علميا انك حاولت ان تعطي علما إجتماعيا كاملا للثورة ، وذنبك سياسيا ، وهذا هو الاخطر لدى بعض المتمركسين، انك وحدوي ، وانك قد اعلنت في مقال اخير لك ، انه لا بد من الارتباط بالثورة الناصرية الوحدوية !

وبعد فليعذرنا القارىء بان اطلنا عليه ، فان العدد الممتاز واصداءه في العدد الذي يليه ، قد اثارا مشكلات ليس لها اهمية علمية ، بقدر ما لها صلة واضحة بأمراض الاعلام الذي راح ينتقل الى الثقافة بكل غوغائية ، ليمنع نهضتنا العلمية الحقيقية ، لا بالترجمة ولا بالطقوس اللفظية ، ولكن بالمعاناة والقدرة على رؤية الواقع وفهمه .

نقد القصص

قد تكون القصة العربية تتقدم ببطء ، او انها تعاني مما يشبه الشلل منذ مدة بعيدة . ولعلها وهي كتابة ابداعية قبل كل شيء ، لا تستطيع ان تلحق بالاحداث ، ولا ان تلهث وراء المواقف الانسانية التي لا تتبدل بسرعة تبدل الاحداث . ومع ذلك فلقد حاولت القصة ان تمنح قليلا او كثيرا من موضوع احداثنا الراهنة ، من جو النكسة والفداء والثورة الفكرية العامة التي تجتاحنا . غير ان هذه المحاولات قد تستطيع ان تأتي بموضوعات جديدة ، ولكنها غالبا ما تعجز عن نحت رؤيتها الفنية الجديدة للعالم ، وتقصر عن ايجاد الاسلوب المتفق مع نوعية الموضوعات الملحة عليها ، من خارج الاطار الفني نفسه ، من عالم السياسة والاحداث المصيرية .

واذا كانت الفدائية قد كونت موجة جديدة من الادب الذي يتناول هذا الموضوع ، فان القصة ، بعد الشعر والفكر ، ظلت في مرتبة اضعف مما حققه مثلا شعر المقاومة ، والفكر الثوري الجديد . وظاهرة طيبة اقبال القراء على هذا الفكر والشعر ، مع تردد في متابعة الانتاج القصصي الذي لم يستطع اجتذاب القارىء بمثل ما اجتذبه الشعر والفكر في هذه المرحلة .

غير ان كل ذلك لا يمنع احيانا من انبثاق عمل قصصي حقيقي ، يسترعي الناقد ، ويقرأه القارىء وهو يحس حماسه القديم للقصة ، ولخصوصية تأثيرها الفني الحي الذي لا يمكن ان يعوض عنه اي نوع آخر من الكتابة .

هكذا استطيع ان اقول انني قرأت قصة الاستاذ اديب نحوي ، وانا احس حماسة مفقودة ، تستبد بي ثانية ، وتدفعني الى اندماج عضوي في بنية احداثها . وتجعلني قارئا اعاني ولا افكر بالمعاناة ، ولا اعود الى تقييم هذه المعاناة الا في قراءة ثانية .

نحن نعرف اديب منذ سنوات بعيدة ، وهو يتابع مذهبا خاصا في الكتابة القصصية . ويوم قرأت له اولى قصصه على صفحات الآداب ، اصابتني الحماسة التي اعانيها الان امام هذه القصة الجديدة. ولقد صدمت منذ البدء بان اديب اختار مذهبه بدقة وعناية . وانه لم يجد قلمه يخوض في بحر الفولكلور الشعبي عفوا ، او عن تقليد . ولكنه غاص على تجربته اليومية هو بالذات . ولماذا .. لانه مثقف شعبي . ولانه يعيش دائما تفاصيل التجربة الشعبية ، لا بين الكتب ، ولكن بين الناس ، الفقراء والبسطاء من ابناء الاحياء الشعبية ، التي كانت لاديب دائما وطنا روحيا يوميا يستمد منه نضاله السياسي ، ومسرته الشخصية بالبراءة والعفوية ، ومعايشته لقاعدة المجتمع العربي من خلال مشكلات الانسان الموجود الحي . وقصته الطويلة الجديدة ((عرس فلسطيني)) هي ثمرة ناضجة لمذهبه القصصي والمذهبه في حياته اليومية .

فهي قصة شعبية فولكلورية ، تنبض بشاعرية الانسان الحقيقية

المعاشة باللهفة والرمز والتطلع الغامض الى مزج الحلم بالواقع، وتجاوز المزيج الى رؤيا تغييرية شفافة ، لا تتصاعد من الشعارات ، ولكنها تدب في عروق الحزن والتراب والبيوت من الصفيح والطين .

والقصة هذه يحاول فيها اديب أن يفيد من جميع عناصر الخلق الفولكلوري ، انه لا يكتب عن موضوع فولكلوري فحسب ، ولكنه يكتبه بأسلوب وعبارة وحس الحياة الشعبية الطبيعية ذاتها . وهو يختار لها بيئة المخيم الفلسطيني . فيحيي لنا تقاليد فلسطينية عربية . وينسج لحمة الواقع بغنائية الفن انها كتابة شعبية ونصيحة ، تاريخية واجتماعية . وانها دراسة وفن ، وثورة . وان الكلمات هنا تخرج عن سياق تداولها ، لترصف في سياق من الاثارة الجزئية المتدافعة كدغدغة عميقة للنفس ، قلما يحس بها قارىء لانتاج عربي معاصر .

ان اديب فرح بالمناظر والاحاسيس والمواقف الشعبية ، يراها ينبوعا لا ينضب لاساس النضال كحال انسانية قبل ان تكون حالا فكرية او تنظيمية .

وهو يجد السلوك الشعبي ذاته غاصا بالرموز والقيم والاستحالات العذبة العبقة . ولذلك فانه يحتفل به ويفرح به ، ويجعلنا نحتفل ونفرح معه كذلك ، بنوع من المشاركة الصوفية في مهرجانات الشعب .

ان اديب لا يسعى وراء الرمز بأساليب لفظية وهمية . ولكنه يقص علينا حقا كيف ان العرس الفلسطيني اصبح هو موت الفدائي . لقد اذهلته حادثة الزغردة عندما يتسلم ابناء المخيم نعش الفدائي المقتول . فالموت في ملحمة الفدائية هو العرس .

ولكن الكاتب يجسم لنا بانفعال وصدق ملحمة الفلسطيني كلها . ويجمع ما بين عمق المأساة الواقعية لحياة المخيم ، وما بين عناصر التغيير الكيانية التي طرأت على هذه المأساة ، لتجعلها مدخلا تاريخيا ووجدانيا حاملا للثورة الفدائية .

فلقد استطاع اديب ان يقنعنا بحرارة وايمان ، ان جميع العادات اليومية ، وحتى الطقوس الشعبية ليست كلها عقبات امام الثورة ، ولكنها طاقات من القوة والارتباط بالمعاني الاساسية للانسان تفيد في معركة الثورة ، ان اتيح لها التحريض المناسب .

لقد احيا الكاتب مختلف مراحل العرس العربي ، الفلسطيني ، البصاوي – نسبة لقرية البصة الفلسطينية – وفجر تفاصيله وايماءاته المكررة ، عن قدرة ثورية حقيقية ترتبط فعلا باعمق صور التراث الشعبي والوطني ، الذي ليس عقبة – كما يحاول البعض أن يصوره – ولكنه مصادر تحرر بالفعل لا باللفظ .

والكاتب لم يصف لنا هذه العادات والطقوس من الخارج ، فلقد تجاوز معرفتها العلمية، واستبطن طاقاتها على الابحاء والتغيير والتجاوز الانساني لواقع الانسلاب والمهانة . فكتب وفكر وصور شعبيا ، ومن داخل عضوية الطقوس والرموز الشعبية ذاتها . وجال بين روائع هذا العالم البريء ، فلم يخترع الرموز ، ولكنه صادفها فابرزها واغناها .. وجعلها تتنامى كلها ضمن نسيج واحد مزدوج البطانة ، بطانة الرموز الحقيقية كما هي في عضوية التجربة الطقسية ، وبطانة الرموز التي يضفيها الكاتب اكثر واعمق على مادة الرمز الاصلية والعفوية .

فاللاجئون اصبحوا يزغردون كلما استقبلوا شهيدا جديدا لهم . ولكن الكاتب فجر هذا الرمز الطبيعي المباشر ، بأن بنى الملحمة الفلسطينية كلها على اساس طقس الزغردة ، وتقاليد العرس القروي ، وجعلنا نحس ان العروس هي واهلها وجيرانها ينوبون ليس عن الشعب الفلسطيني ، ولكنهم يتصاعدون حقا الى مستوى الفاجعة الانسانية الشاملة .

وذلك ما كان ينقص دائما كتابة القصة الملتزمة . اذ ان اكثر كتابها جروا على عادة استخدام الاشخاص والاحداث كرموز عن اشياء اخرى ، دون ان يستطيعوا اكتشاف اصالة الرمز اولا وهو في سياق التجربة الفعالة ، ودون ان يقدروا على جعل ما يرمز اليه ، هو الشروط المكونة للفاجعة الانسانية الشاملة .

لقد وصف الكاتب نماذج الاب والام والعروس والعريس الغائب ، وعودته ميتا حيا ، واشياء هؤلاء الناس ولمحات من حياة المخيم ومآسيه اليومية . ولكنه لم يصف ، وانما احيا ، وجعلنا نحيا كل ذلك معه ، على مستوى الواقع والرمز معا .

واذا كان الكاتب يغرق احيانا في استخدام اللهجات والتعابير والاهازيج الفولكلورية ، فانما عذره انه يحب ما يكتب ، وأنه يفرح بهذه الكشوف الانسانية ، ويجعلنا نكتشفها معه .

ومع ذلك فان اديب حاول الا يعرض لنا مادته الدسمة تلك الا من خلال تقنية فنية رفيعة ، غير مفروضة فرضا ، ولكنها متنامية مع عضوية هذه المادة ، ومتغلغلة فيها بدقة وحساسية الفنان المسك بزمام صنعته .

ان اديب قد يبالغ ويضخم وينجرف احيانا مع شاعرية الطقوس، ويجعل لمثل هذه الجوانب الثانوية أهمية فعالة على مجمل الكيان الفني. وهو لا يوفق بذلك دائما . وقد تبدو بعض المقاطع وكأنها نشر فني منفصل عن فعلية القصة .

الا ان كل ذلك لا يقلل من قيمة هذا الاثر . انه متعة وكشف وثورة .

***

يكتب حيدر حيدر قصة يريد ان يجمع فيها بعض احاسيس ضياع « جديد » ، ويؤلف في مجال من التجريد المحض مناخا غير فعال ، لتلك الاحاسيس . ويبدأ قصته وهو لا يدري بالضبط ما يريد ان يكتبه، الا جوه الكئيب ذاته . وهنا ترجع القصة الى نموذج لوحة ذاتية . وبالرغم من انه قد اعطى لكآبته هذه لونا خاصا هو الحياد ، فانه لم ينم شغفا متكاملا حول هذا اللون . وبقي ما يكتشفه قليل الحماسة، لا يصل الى وعي القارىء .

وأما قصة السيد عبد الستار ناصر ، فان لها مطمحا رمزيا واسعا، حاول فيه الكاتب ان يعيد استثمار موضوعة البحث عن انستان ضائع خارج الكاتب ، قد يكون هو الكاتب نفسه او لا يكون . وعندما وضع له اسما هو شريف نادر ، فكأنه لخص القصة في البحث عن شريف نادر . غير ان هذا الرجل الذي اعطاه صفة القتل والجريمة ، بقي في النهاية غامض الدلالة .

اذ ان القصة وضعتنا عند حدود اوصاف نفسية لم تسفر عن تقنية معينة ، تؤدي بنا في النهاية الى مضمون فني او انساني بارز المعالم .

وتبدو قصة أم الوز خطوة موفقة في المطابقة بين لوحة من الحياة الشعبية ، هذه المرة الحياة في البادية ، وبين بعض الايحاءات الثورية. ولكنها تظل اقرب الى الرمز السياسي المباشر ، عندما تقص قصة البحث عن الماء للخراف العطشة ولا ماء الا وراء الحدود .

بقي ان نتساءل اخيرا لم هذا التيئيس من امكانية الوحدة ،ولم اديب نحوي . وهي واحدة من رموز التقدم المبدع في حقل القصة .

مطاع صفدي

أتوارد خواطر .. أم تأثر ؟

في العدد السبعين من مجلة « المسرح » القاهرية « فبراير ١٩٧٠ » قرأت « جيدا » مسرحية الشاعر صلاح عبد الصبور « ليلى والمجنون » .. واعدت قراءتها ثانية .. لقد جذبتني المسرحية اليها .. ووجدتني شخصا من شخوصها .. ولم تنطفىء الشعلة التي اوقدتها في نفسي حتى اللحظة .. انما هناك ملاحظات اريد ان اطرحها قبل ان يفوت الاوان . طوال رحلتي مع المسرحية كنت اتذكر الشاعر حسب الشيخ جعفر .. ولقد هبطت ذكراه في نفسي منذ ان اصطدمت بصورة « الزمن اليابس » .. للوهلة الاولى لم اعر الامر كثيرا من الاهتمام .. غير اني غصصت بجرعة اخرى .. جرعة لا تطفح بها كأس اخرى .. غير كأس الشاعر حسب الشيخ جعفر .

لقد اصطدمت ، طوال قراءة « ليلى والمجنون » بالشاعر حسب الشيخ جعفر ، تسع مرات .. وكانت كل صدمة من هذه الصدمات التسع تنقلني الى قصيدته « قارة سابعة » المنشورة في مجلة (الكلمة) العراقية ، في عددها الصادر في (تشرين الثاني ـ ١٩٦٩) .

١ ـ قال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قصيدته « قارة سابعة »:
(الزمن اليابس ، يا حبيبتي ، كالقش في اصابعي) ،

وجاء الشاعر صلاح عبد الصبور في مسرحيته « ليلى والمجنون » قائلا ، في المنظر الاول من الفصل الاول :

(يحمل بوقا في صحراء الزمن اليابس)

٢ ـ وقال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قارته السابعة :
(انحدرت في نومها الوعول ، نامي ، انهمكي في الزينة ،
التفي على جذعي كاللبلاب ..)

وجاء الشاعر عبد الصبور في مسرحيته قائلا ، الفصل الاول ، المنظر الثالث :

(لا تلتصقي بالصمت كما يلتصق اللبلاب الخائف بالشجرة)

٣ ـ وقال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قارته السابعة :

(.. انتظرت وامتلات كالمغزل يلتف بخيط منك ،)

وجاء الشاعر عبد الصبور في مسرحيته قائلا ، في الفصل الاول ، المنظر الثالث :

(تلتف حواليك عيوني كالخيط على المغزل ..)

٤ ـ كان الشاعر حسب الشيخ جعفر ، طوال قصيدته « قارة سابعة » قد جعل من البحر ميدانا لحبه .. حيث تتحول المرأة الى بحر او خليج .. ويصبح الرجل مركبا او قاربا يدخل البحر مباركا خاشعا او عاصفا مجنونا .. يقول الشاعر حسب الشيخ جعفر في امكنة متفرقة من قصيدته :

(عاشقا ادخل ، لي ينفتح الخليج ..... تحتي الالق
الطافر في الخلجان .... في غرفتنا البحر ... ينفتح
الخليج هل تسمع ؟ تصحو سفن مثقلة تدخل في البحر
كما تدخل في قفازها اليدان ..)

وجاء الشاعر عبد الصبور في مسرحيته قائلا في الفصل الاول ، المنظر الثالث :

(ماذا لو تلمس كفي الخشنه
هذا الجسد الشمعي المتألق
حتى يتفتح لي كخليج ينتظر المركب ..)

٥ ـ قال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قصيدته قارة سابعة :
(ارتجفت مثل الوتر المشدود في انتظار ..)

وجاء الشاعر عبد الصبور في مسرحيته الشعرية قائلا في الفصل الثاني ، المنظر الاول :

(انظر لي : والمسني ، وتحسسني
اني وتر مشدود ..)

٦ ـ قال الشاعر حسب الشيخ جعفر في قارته ، قابعا في مقهاه ، منهزما مقهورا :

(.. وفي المقهى الدخان امرأة تؤنسني ، الرحيل في
قوارب من ورق الجرائد ..)

ومن بعده جاء الشاعر عبد الصبور قائلا في الفصل الثالث ، المنظر الثالث ، من مسرحيته :

(هل نرحل للمستقبل

في سفن من ورق الصحف الاصفر ..)

٧ ـ قال الشاعر حسب الشيخ جعفر في امكنة متفرقة من قارته السابعة :

(الحب في السرير كالرحيل في السفينة ... وفي
السرير والشراشف الناصعة البياض زينا سفن
مثقلة في هداة العباب ... ابحرت ثقيلا هائلا
تحملني زينا الى اللاشاطىء ..)

ومن بعده جاء الشاعر عبد الصبور ليقول في مسرحيته في فصلها الاول ، المنظر الثالث :

(هل ابحر ودكما فوق سريره ..)

٨ ـ قال الشاعر حسب الشيخ جعفر :
(ارتمى الهدب كظل السعف الحاني على الماء ..)

وجاء الشاعر عبد الصبور قائلا ، الفصل الاول ، المنظر الاول :
(متكئين كما يتكيء السعف الاخضر فوق الماء ..)

٩ ـ قال الشاعر حسب الشيخ جعفر :
(جلدي يابس يهدل في الليل كما يبتهل العشب الى
النيران ..)

وجاء الشاعر عبد الصبور قائلا ، الفصل الاول ، المنظر الثاني :
(غمغم بالكلمات كغمغمة النيران الى العشب ..)

***

وبعد ، لا اريد ان اطيل عليك ، عزيزي القاريء ، اني اترك التعليق لك .. ولك ان تحكم : أتوارد خواطر هذا أم تأثر ؟ ام شيء آخر ؟ ولكن هناك خطا قاسيا بين توارد الخواطر والتأثر .. وهناك همسة اخرى ابعث بها من هنا الى الشاعر صلاح عبد الصبور : ان كل هذا لم ينقص من اعجابي بشاعريته ، كما انه لم يزد من اعجابي بشاعرية حسب الشيخ جعفر .. كلاهما شاعر مبدع .. وسأقرأ لهما ، معا ، باعجاب متزايد .. ما كنت قاسيا في كلمتي هذه على الاطلاق .. انما هي الحقيقة . عذري انني عشقت « القارة السابعة » كما عشقت العديد من قصائد الشاعر حسب الشيخ جعفر .. فكل صورها عالقة في ذهني .. وهكذا استطعت العثور عليها بسهولة في مسرحية عبد الصبور ..

بغداد — شاهد

ايطاليا

من مراسل « الآداب » نبيل المهايني

مات صاحب « حياة انسان » والكلمة العارية ..

في الثالث من حزيران ذابت شمعة أضاءت ثمانين عاما . مات الشاعر الايطالي الكبير جوزيبه اونغاريتي في مدينة ميلانو بعد عودته من الولايات المتحدة حيث تسلم آخر جائزة في حياته . كان له فضل تحرير الشعر من الكلمة ، حيث انه كان يكتب المعنى ، وبذلك اعطى للكلمة الشعرية والكلمة معناها الاصيل بعيدا عن احمال القرون . لقد فصل فصلها عن قسر الجملة الشعرية لابرازها وحيدة جنسية عارية حادة كقاطعة الزجاج الماسية ، ذلك دون ان تكون غريبة في الجملة ، أي دون ان تطغى عليها كما في العديد من شعراء القرن الماضي . ان بعض قصائده لم تكن تتجاوز الكلمتين ، لكن في تلك القصائد كان يكمن غنى تعجز عنه الاشعار الطويلة . وكان هو ذلك الفتى الذي عبر ، بتعبيره عن نفسه ، عن فقر العصر وسقامته ورعبه ، وكان هذا هو امر الارتعاش الذي يعبر عن البرد والفراغ والموت بتطلبه الدفء والحركة والحياة :

« استضيىء

باللاتناهي » .

لكنه لم يصل للنور قبل ان يخوض الظلام . عرف كيف يعبر بذكرياته (نوع من بروست ، شاعر) عن فلسفته في الحياة . عرف كيف يستخدمها للتعبير عن مشاعره ، والتي كانت اعمق مشاعر العصر التراجيكية . كما انه كيف يجعل من شعره الجوهري الاصيل هذا نوعا من الغناء . فهو لم يجدد الكلمة وعلاقاتها في الجملة فحسب ، بل جدد طريقة التقطيع . كانت اوزانه صافية مثل رنيق كلماته . وقد كانت لكل نقطة او فاصلة او علامة استفهام اهميتها في حديثه الشعري ، حتى ان نزعها او اضافتها كانا يغيران من ايحاء المرحلة التي هو فيها ، وقد تصدى العديد من كبار نقاده لهذا .

وتجب الاشارة بان الشاعر كان دائما يكرر ويتفاخر بانه ليس ابن ايطاليا وحسب ، بل ان اماكن اخرى ايضا ، ابن مصر . وقد وصل الكثير من النقاد للغمز من هذا والقول بانه متعال متفاخر بكونه غريبا. لكنها كانت الحقيقة . فلغربته ولمولده ولنشأته اثر كبير ليس على المقدرة التي حصل عليها في تجديد شعر لغته وحسب ، بل حتى على طريقة نظرته للامور والحياة وطريقة علاقته مع الواقع والحياة ، وقد كانت علاقة مباشرة ونقدية معا ، أي شرقية وغربية معا .

بل انه قد عبر عن غربته اجمل واحزن تعبير من خلال رثائه لصديقه المصري محمد شهاب والذي كان يعيش معه في باريس والذي انتحر بعد ان فقد هويته العربية محاولا اكتساب تلك الغربية وذلك في عهد طغت فيه القيم الغربية على قيمنا ، وكان من الصعب تقصي أمل او رجاء خلاص :

كان يدعى

محمد شهاب

سليل

امراء رحل

انتحر

لانه اصبح بلا

وطن

احب فرنسا

فغير اسمه

اصبح مارسيل

لكن ما كان فرنسيا

ولم يعرف بعد

العيش

في خيمة ذويه

حيث يسمع ترتيل

القرآن

على مذاق القهوة

ولم يعرف

اطلاق

لحن

هجرانه

رافقته

مع صاحبة الفندق

حيث كنا نسكن

في باريس

رقم ٥ شارع دي كارميه

زقاق منحدر طويل

يستريح

في مقبرة ديفرى

ناحية تبدو

كما في نهار

سوق قد تفرق

وربما أنا وحدي

ما زلت اعلم

أنه عاش

والان ماتت حتى هذه الذكرى وبقي الشعر . لقد كان صادقا ، شجاعا في صدقه ، ولذلك كان فنانا .

ان كل ما اردته هنا هو تقديم لمحة عابرة (آملا امكان تطويرها في المستقبل) وذرف دمعة قلبية صادقة في ذكراه .

واقدم فيما يلي ترجمة لمقال تأبيني ظهر عشية وفاة الشاعر ، لناقد وكاتب ايطالي مشهور هو كارلو بو :

اونغاريتي ، نصف قرن من الشعر

ان من يتابع المراحل الطويلة التي تطور خلالها جوزيبه اونغاريتي Giseppe Ungaretti ـ الانسان والشاعر ، وذلك وفق القاعدة

التي طرحها هو والتي كان غالبا ما يقتضيها – لن يستطيع ان يتجاهل اهتماماته في التفكيك والتعميق . لكن ان لم نرغب الا في استخدام رمزين وحسب فعلينا ان نضيف بأن كل تاريخه كامن بين مقياس الصحراء ومقياس الكلمة .

ولد في الاسكندرية في مصر في الثامن من شباط – فبراير من عام ١٨٨٨ من والدين ايطاليين من مدينة لوكا ، ولم يتلق تربيته الاولى في المدارس بل من خلال بيئته ومن خلال احتكاكه ومعرفته المباشرة بالحياة . ان النقاد كثيرا ما يتجاهلون تلك الاعوام رغم ان اثرها كان عظيما في تكييف ذاكرة الشاعر ، ومع هذا فان اونغاريتي قبل ان يغادر الصحراء ويتعرف الى الحضارة الاوروبية كان عليه ان يتوقف اربعا وعشرين سنة بانتظار ان يستطيع اعطاء اشباح خياله وهواجسه كلمة كانت هي الكلمة الاولى في حديث شرح وفسر فيما بعد شعر العصر . لكن الشاعر نفسه قد عاد الى لحظات عديدة من ذلك العالم ، قبلا في شهادات ومناسبات عامة وبعدها في اعترافات خاصة ، والتي كان لواحد من اخلص تلاميذه ، ليونة بيتشوني ، ان جمعها في كتاب مهم هو «حياة شاعر ، جوزيبه اونغاريتي» (...) .

ان سر شعره العميق قد يكون هناك ، على اطراف الصحراء وفي تماس مع طريقة حياة تقاسي من روعة ومأساة قدر الطارىء والزائل . وهكذا فعندما وطىء الشاعر ارض بيربنديزي عام ١٩١٢ ، كانت ثقافته قد تكونت وارضية الحقيقة لديه قد تحددت وتثبتت ، وكل تجاوبه المقبل ، الطويل والخلاق ، سيكون مكرسا لعملية الترجمة والقراءة قد فسر لنا حقيقة هذا التناقض مؤكدا على اولوية الجوهري والمطلق . المعنوية (لذكرياته تلك) . وقد يبدو انه لا توجد اية نسبة ظاهرية بين الاربعة وعشرين عاما الاولى وبين القسم الثاني من حياته والذي يذهب من عام ١٩١٢ الى عام ١٩٧٠ : ستون سنة كاملة اثبت وجوده خلالها وباستمرار على كل جبهات الادب والفن ، لكن اونغاريتي ، قبل الجميع ، وهكذا ، ايضا ، فان كونه قد ولد بعيدا ، في نوع من المنفى الفكري ، قد ساعده على نزع تجربته عن اي افتراض ذي طابع محلي وعلى تأسيس حوار بين مالارمه وليوباردي وبين راسين وغونغورا ، لكن من فوق القوانين المتبعة في العلاقات الثقافية الداخلية . لكنه ، حتى في هذه النقطة ، كان مخلصا لاصوله – وفي هذا المثال بالذات – لقراءاته الاولى والتي نمت تحت نور مجلتي « فاليت » و « مركور دو فرانس »، وهكذا فان اونغاريتي قد وصل الى اوروبا تحت الضغط المعنوي لمدرسة كبيرة هي مدرسة الرمزية ، وكله امل بأن حياته ستكون حرة خالصة في سبيل الشعر . لكن هذا لا يعني نفي التحول الكبير في تربيته الفنية – والذي يمكن تأريخه في الايام الاخيرة لما يسمى بغروب اوروبا السعيد – في باريس ابولينير واصدقائه الاعزاء ، والذين كانوا بريتون وبولهان وجاك ريفير . وبعدها جاءت الحرب ، وكانت الحدث الذي حدس شاعر الصحراء بكل ثقله الهدام والتخريبي ، وكان ان تم في تلك الحرب التي قاتل ثاني حدث رئيسي في حياته : فقد كان لاونغاريتي ان عرف في الصحراء عطب عالمنا وخضوع الانسان القاسي الصعب التجاوز لحكم الاشياء ، لكنه على الحدود عرف بأن الوجود ليس مدانا بالاعدام وبأن بارقة تفاهم توجد بين بني الانسان .

وقد اكد اونغاريتي في مجموعته الشعرية الاولى « المرفأ الدفين » (١٩١٦) على ضرورة الانتباه لمعرفة الوضع الانساني والاخوة بين البشر في الالم وفي عرضية وجودهم . لكن كانت هناك اشياء اخرى تتعلق بمولد الشاعر ، ارادة التعبير ، ضرورة التعبير ، التمجيد ... ذلك التمجيد – والذي وصل لان يكون وحشيا – للانطلاق الحيوي وشهوة الحياة والتي كان يضاعف منها كل من قرب ويومية توالي الموت (في الحرب) .

وقد كان من الواضح ان هذا الرسم الاولي للحديث كان عليه ان يتبع نوعا من « التقطيع » يدور بين الصلاة والشتيمة وبين التوسل واللعنة ، لكن ، ومنذ ذلك الوقت ، لم يكن لاحد من قرائه المرهفي الحس (...) ان يشك في الاصول الدينية للكلمة الاونغاريتيية (..).

ان اونغاريتي ، عندما كان يقول بأنه قد استخلص من تعاليم برغسون ، والذي تابعه في اعوامه الباريسية ، حس الزمن فانه لم يخن اسباب الحقيقة (...) ، وان هذا المعطى ليوضح لنا كيف ان شهرته النهائية – المتواضعة بين الاعوام ١٩٣٠ ، ١٩٤٠ – قد تمت في جو ليس بالمحلي ولا بالوطني ، بل باسم ثقافة ذات ابعاد اوروبية . (وقبل شهور من موته سلم جائزة Rooks Arward في اوكلاهوما في الولايات المتحدة) .

ومنذ عام ١٩٤٧ وما بعده كان لانتاجه الجديد ان اغتنى بنبرات نضجه العميق (والجدير بالذكر انه كان يراجع ويعالج سابق انتاجه بصورة مستمرة مضيفا اليه ، بتبديل كلمة او نزع علامة استفهام ، كل تطوره الفكري والادبي – المعرب) . (... ذلك الانتاج ..) لم يكن عطاء عرضيا ، بل كان يشهد بعاطفته وألمه ، واللذين كانا نارا ، لم يتمكن من اطفائها او التقليل من شأنها لا السن ولا الاحزان ولا خيبات الامل . كما انه كان لاونغاريتي ، بين الكثير من هبات الحياة ، هبة المقدرة على الوصول لارذل العمر وموهبته الصامدة الاكيدة هي على ما كانت عليه في بدء عهدها ، وايمانه صامد لا تنال منه الاشياء ومأساة حياتنا . لكن لنتركه يتكلم قليلا .. « يجب ان نقول بأن ما فعله وما قد صمم على فعله الشعراء والفنانون – من الرومانتيكية الى ايامنا الحاضرة – واسع عظيم ، لقد شعروا بعجز وتقادم عهد اللغة ، اي بثقل آلاف السنين التي تجري في دمائهم ، كما انهم اعادوا للذاكرة مقياس المعاناة ، وفي نفس الوقت ، وعبر جهود قاسية عنيدة ، امتلكوا قوة وهبها الحياة بشكل نستطيع معه عتق نفسها بطريقة تؤكدها وتبرزها ». « ان الشعر – ولقد تعلمته بعد الالم ، واعرفه – والشعر وحده يستطيع ان يسترجع الانسان ، حتى عندما تلحظ العين ، بعد تراكم المصائب ، بأن الطبيعة تسيطر على العقل وبأن الانسان محكوم من قبل العنصر وهو تحت سيطرته اكثر مما هو مسير من قبل افعاله هو بذاته ».

هذه هي النتيجة المنطقية لجهد دام نصف قرن واكثر عبر شهادات مباشرة ، كان لها ، وخلال اجيال عديدة ، ثقل وقوة قاعدة رهيفة لكن صامدة . لقد مرت على ايطاليا اعوام وعهود كانت فيها فكرة الخلاص الوحيد الممكن ممثلة ومقدمة من قبل الشعراء ، ومن العبث ان نكرر بأنه لاونغاريتي كان واحد من اولى الاماكن . فمع اونغاريتي ومع قلائل آخرين صنعوا تاريخنا ، ولد دين الشعر والذي كان بامكانه ان يبدو اكثر طلاقة واكثر امانا حتى من العقيدة الدينية نفسها .

ان ذلك الشعر المطلق – رغم المغالاة التي تحتمها حقبتنا وسفالة الزمن الفانطة – لم يكن كله اوهاما ، ذلك الشعر الذي رأيناه في ابيات اونغاريتي كان يوحي بانه في عالم قدر عليه الموت ويعبره العنف والحقد والقنوط يبرز التقطيع المعرى والتوسل القاتم والحار على انه الشيء الوحيد الذي تبقى لنا من مثل الحب الذليل المهان (...) . كارلو بو – روما ٤ – ٦ – ١٩٧٠ .

رسالة احتجاج

بعث المخرج السينمائي الفرنسي – الالماني جان – ماري ستورب الى ممثلي التلفزيون الايطالي (راي)، رسالة يحتج فيها على دبلجة فيلمه الاخير « العيون لا تريد في كل زمن ان تنغلق » والمأخوذ عن مسرحية « اوتون » لكورنيه . وستورب هو من طلائعيي المخرجين المشهورين على المستوى العالمي . وتتصف افلامه بدقة وعمق البحث والنتيجة ، ومن اهمها « الزنجي والممثلة والقواد » ، « مذكرات آنا مادلين باخ » .. الخ . ومع ان القضية الاساسية في الرسالة لا تهم ولا تنال من مشكلة الترجمة السينمائية للافلام الاجنبية في العالم

الغربي ، الا ان كثيراً من القضايا المثارة في الرسالة قد يهـم المثقف العربي الاطلاع عليها . ولذلك اقدم فيما يلي ترجمة لاهم مقاطع هـذه الرسالـة :

عزيزي الدكتور

ان عشرين مليونا من مشاهدي التلفزيون الايطالـي والصناعة او الثقافة الجماهيرية انما هي اسطورة مستبدة ارفض ان اضحي مـن اجلها بدوبلاج فيلم « العيون لا تريد في كل زمن ان تنغلق » . انـي لا اؤمن بالكتلة ، بل اؤمن بالافراد وبالطبقات الاجتماعية وبالاقليـات (والتي - كما يقول لينين - ستصبح اكثريات الغد) .

انه (من الواجب - يقول بيير شافيير من التلفزيون الفرنسي - ان ناخذ بعين الاعتبار المشاهد التلفزيونية اولا ، وذلك على انه انسان مسؤول وذكي . لكن العالم بأجمعه الآن يقوم بعكس هذا . لقـد اقروا نهائيا بوجود مشاهد تلفزيوني فاقد القيمة ، وهم يهتمون بجعله حياديـا بواسطة تشتيت فكره . انه تكنيك الـ « Rating » الاميركي . ففـي نيويورك يجري سبر الجمهور حول برنامـج يستئصل مباشرة وبغايـة البساطة . فالعدد الكبير هو اذن الذي يفرض القانون هناك . لكـن هذه الحماقة هي في طريقها عبر الاطلنطي . فكلما ازداد عدد الاجهـزة التلفزيونية كلما ازدادت الرغبة في التوجه للجميع في آن واحد . وان كان العكس هو الصحيح . فالمفروض انه كلما ازدادت اجهزة التلفزيون كلما كان من الواجب التمييز بين انواع الجمهور المختلفـة ، فالهدف ليس التخدير » .

ان الناس سواء في فرنسا او المانيا او هولندا أو سويسرا ، بل وحتى في معظم بلدان جنوب اميركا ، قد اعتادوا رؤية الافلام في لغاتها الاصلية ، فهل الايطاليون هم الشعب الاكثر تخلفا في العالم ؟ (الافلام في البلدان العربية تعرض في لغات اجنبية ، لكنها ليست دائما اللغات الاصلية لتلك الافلام ، فالقضية في نهاية الامـر واحـدة ، وان كانت المشكلة غير بارزة عندنا ، لان الافلام الفنية المستوردة - التي تتاثـر بتغيير لغة ممثليها الاصلية - لم تبلغ حـدا معينا يستدعي اطـلاق صفارات الانذار ! - المترجم) .

كما ان جورج لويس بورجيه كتب مرة يقول « ان المدافعين عـن الدوبلاج يؤكدون احيانا بان الملاحظات التي تقدم ضده يمكنهـا ان تقدم حتى ضد أي مثال اخر في الترجمة » ، ان حديثا مماثلا لا يلتفت ، بل انه يستثني العيب الاساسي في العملية وهو انها اقحام عرفي ومستبد لصوت مختلف آخر او اللغة اخرى . ان صوت ممثلة كهيبورن او غاربو ليس صوتا عرضيا طارئا ، بل هو ، وامام العالم بأجمعه ، واحد مـن المعطيات التي تحدد وتكيف تلك الممثلة . كما انه من الواجب ان نذكـر ايضا بأن ايماء الانكليزي ليس هو ايماء الاسباني .

ان اكثر من مشاهد قد بدأ يتساءل ، بما ان هناك استقلالا وتبديلا للاصوات ، فلماذا لا نبدل حتى الصور ؟ متى ستكون هذه الطريقة كاملة؟ متى سنستطيع ان نرى جوانا كونستالس في دور الممثلة غريتا غاربـو في دور الملكة كريستينا السويدية ؟

ان فانونا فاشيا (للدفاع عن اللغة الايطالية) قد جعل من ايطاليا غرفة غاز للافلام الاجنبية ، لانه ، وكما يقول جان رينوار (وهو الرجل الذي فهم السينما اكثر من غيره) « ان الدوبلاج هـو عملية قتل ».
« ان المهم هو مفاجأة الحياة (مباغتتها على حين غـرة) ، ومفاجـأة الحياة (مباغتتها) انما يعني مفاجأة الصوت (مباغتته) لحظة اطلاقه ، وكذلك هو الامر مع الصخب والضجيج ... اني ما زلت انتمي الـى المدرسة القديمة ، مدرسة الذين يعتقدون بمباغتة الحيـاة ، بالفيلم الوثائقي ، والذين يعتقدون بأنه من الخطأ احتقار وابعـاد آهة فتاة تطلقها رغما عنها في مناسبة معينة ، آهة لا يمكن تكرارها مرة اخرى ».

ان فيلمي « العيون لا تريد ... انما يعتمد ، علـى وجه الدقة ، على هذه الاشياء التي لا يمكن تكرارها ، على تجسيد فعل كورنيه فـي كل شخصية وحالا ، وكذلك الصخب والهواء والريح ، انه يعتمد علـى الجهد الذي بذله الممثلون والمخاطرة التي قاموا بها كالبهلوانات وهـم يجرون من طرف لاخر عبر نصوص طويلة صعبة تسجل آنيـا ومباشرة ، انه يعتمد - باختصار - على الصوت ذات لحظة الصورة فـي توافق وسنكرونية تامة .

ولذلك فان محاولة تكرار هذه السنكرونية في الستوديو وباللغة الايطالية لن يكون عبثا وخداعا فحسب ، بل انـه سيستدعي اسابيع واسابيع ، وربما اشهراً ، من العمل ، كما انه قد يكون ، وفـي حـالات كثيرة ، مستحيلا .

اني اعرض على التلفزيون ان يقوم في شهر آب - اغسطس بعرض فيلم « العيون » مع ترجمة مطبوعة بالايطالية ، وانا سأقدم نفس الفيلم في مهرجان البندقية القادم ، اما اذا رفض التلفزيون تقديم تلك النسخة بالترجمة المطبوعة ، فأنا أفضل الاستغناء عن الخمسة عشر مليون (ليرة ايطالي ، حوالي تسعين الف ليرة) والتي تشكـل مساهمة التلفزيون الايطالي في فيلمي .

اني ، مثلي ، مثل جوزيبه بيرتولونشي (انظـر زمـن العادات الجديدة) ، مع اطيب مشاعري .

جان - ماري ستورب

م - « ان النشاط الفني هو من أعسر النشاطات خضوعا للمساواة الميكانيكية والتساوي ولسيطرة الاكثرية على الاقلية » .

- لينيـن -

م - « ان على رفاقنا الا يعتقدوا بـأن بعض الاشياء ، والتـي لا يفهمونها هم أنفسهم ، يمكن ان لا تفهم على الاطلاق حتى من قبل الكتلة الواسعة » .

- ماوتسي تونغ -

الاتحاد السوفياتي

الحزبية اللينينية - راية الفن الثوري

نشرت البرافدا افتتاحية هامة اثارت مناقشات كثيرة فـي البلاد السوفيتية وخارجها ، لما احتوته من نقد وتقييم وطرح لمسائل غاية في الاهمية . ونحن هنا نقدمها لقراء الآداب بنصها الكامل .

لقد جرت احداث كثيرة في العالم ، منذ ذلك اليوم ، الذي دوت فيه ، في جو روسيا القيصرية اللاهب بالاحداث الثورية عـام ١٩٠٥ ، وللمرة الاولى كلمات لينين : « ينبغي ان يكون الادب حزبيا » . فبعد اثنتي عشرة سنة من ذلك التاريخ ، تسلمت البروليتاريا ، تحت قيادة الحزب اللينيني ، السلطة بأيديها ، ثم انشأت تبني المجتمع الجديد - المجتمع الاشتراكي . وفي ظل النظام الاجتماعي الجديد اصبح الوضـع الاجتماعي للادب مختلفا تماما . فقد حصل الادب - كما تنبأ بذلـك لينين مقدما « على امكانية : التخلص من عبودية البرجوازية والالتحـام بحركة الطبقة العاملة الطليعية حقا ، والثورية حتى النهاية » .

ولهذا كان ضاريا مسعورا مقت البرجوازية ، وخصومـة اعـداء الاشتراكية للتعاليم اللينينية العظيمة حول حزبية الادب والفن .

والآن ، فان ممثلي الادب الانحطاطي ، الفوضويين من « المثقفين الهستيريين » ، الذين يتصورون انفسهم فصيلة « فوق الانسان » ، والمدافعين الغيورين عن الحريات البرجوازية ، التي سخر منها لينين، الآن يقدم هؤلاء الى لوائح الحرمان واللعنة ، ويشوهون ويزيفون هـذه

الموضوعة او تلك من مواضيع الاطروحة اللينينية « حزبية الادب والتنظيم الحزبي » ـ بيان الفن الثوري .

ان اولئك الذين يسعون في شروط الصراع الحاد الراهن بين الايديولوجيتين لان « يقيموا الجسور » بين عالم الاشتراكية وعالم الراسمالية ، ويعرضوا « للتفتت » الاركان الايديولوجية لمجتمعنا ، هم يعون جيدا قوة التأثير وجبروت الشحنة الثورية لدى هذا الاثر الخالد للفكر الماركسي . وقد وجد مبدأ الحزبية الشيوعية ، كما صيغ في مقالة لينين ، وكما طور في مقالاته الاخرى ، وجد تجسيده الحي في تجربة الحزب الشيوعي السوفيتي في توجيهه للعملية الفنية ، واضحى وسيلة جبارة للنضال من اجل اعادة بناء المجتمع ، وفي سبيل تلاحم صفوف مثقفينا في حقل الابداع الفني على اساس من الخدمة المتفانية لقضية الاشتراكية .

ان حزبية الفن السوفيتي ، وكامل ايديولوجيتنا ـ هي سلاح معتمد في النضال ضد التخريبات الايديولوجية للرجعية العالمية ، وضد اي محاولات لتفسيخ المجتمع السوفيتي وافساده من الداخل ، وللاخلال بوحدته المتراصة ، الملتحمة . وهي عامل هام من عوامل ابداع القيم الجمالية ، التي تغني كنز الفن العالمي .

ـ*ـ

ان التراث الجمالي اللينيني ، وكلمات لينين في قضايا الادب والفن ، وقبل كل شيء مقالته « حزبية الادب والتنظيم الحزبي » ـ ان كل هذا انما هو استمرار ، في شروط تاريخية جديدة ، وتطوير لذلك النضال الايديولوجي الذي لا يهادن ، والذي شنه ماركس وانجلز ضد النظرات البرجوازية الفردية المثالية في طبيعة واهداف الابداع الفني، وضد الاتجاهات الاجتماعية المبتذلة ، الطائفية في طريقة التناول والمعالجة لهذا الحقل الهام جدا من حقول الوعي الاجتماعي .

ان الجدة المبدئية للطرح اللينيني لموضوع الحزبية تتعلق ، قبل كل شيء بانشاء حزب ثوري جماهيري من طراز جديد ، مسلح ايديولوجيا ومتلاحم تنظيميا بشكل لم يكن قط من قبل . ان خط هذا الحزب السياسي في شروط المرحلة الجديدة للحركة الثورية العالمية ـ حين قفزت البروليتاريا الى مقدمة المسرح ـ هو الذي سوغ بان يقدم ، للمرة الاولى ، مثل هذا المعيار الدقيق الواضح للحزبية الشيوعية .

لقد كان علم الجمال الماركسي ـ اللينيني بعيدا دوما عن الاتجاه التبسيطي المبتذل في النقل الميكانيكي لمقولات الستراتيجية والتكتيك السياسيين الى مثل هذه الفعالية ، الخاصة اشد الخصوصية ، كالفن . فان هذا العلم ، وهو ياخذ بنظر اعتباره خصوصية الفن ، لم ينظر ، مع هذا ، الى الفن كظاهرة يمكن ان توجد خارج القوانين الموجهة للتطور الاجتماعي ، والنضال . ولم يصور لينين لنفسه قط الحزبية الشيوعية للفن كشيء مستقل عن المهام ، التي ينفذها الحزب ، او عن مناهجه وتطبيقه . وقد عد ضروريا للشعارات الحزبية « ان تتقدم ابدا نشاط الجماهير الثوري الذاتي ومبادراتها ، وان تكون كمنار مرشد لها ، مظهرة مثالنا الدمقراطي والاشتراكي بكل جلاله وكامل روعته ... » . ان هذه الكلمات لتقودنا مباشرة الى المقولات الجمالية عن الرائع والسامي . ان المثال الدمقراطي والاشتراكي الحقيقي لا يتجسد في الواقع ، الا حين يعيش في عقول وقلوب مبدعي التاريخ المنظمين ، وفي تصوراتهم ، وعواطفهم . وفي تأكيد هذا المثال ، الذي يلحم الجماهير ، ويعبئها للاسهام الفعال في بناء الحياة الجديدة ، يعود دور كبير للفن .

ان المبدأ اللينيني حول حزبية الادب والفن ـ انما هو مفهوم متعدد الجوانب . فهو يعبر عن الصلة الايديولوجية للفنان بمصالح اكثر طبقات المجتمع طليعية ، ويعبر كذلك عن الافتناع الداخلي العميق بصحة فكرة الاشتراكية ، كما انه يعبر عن الفعالية الابداعية النشيطة ، الموجهة لدعم وانتصار هذه الفكرة . وتجد حزبية الفنان تعبيرها في الاتفاق الموضوعي للحماس الداخلي ، والتوجه الاجتماعي لابداعه مع الاهداف العظيمة للحزب الشيوعي .

لقد رأى لينين في الادب والفن وسيلة لوعي الحياة ، واعادة التنظيم الثوري لها . ان الرسالة الاجتماعية العليا للابداع الفني ـ هي التصوير الصادق للحياة في حركتها التاريخية ، واخصاب الافكار الثورية للانسانية « بتجربة البروليتاريا الاشتراكية وعملها الحي » . ان الصلة التي لا تنفصم بالواقع تمثل كأهم قانون للابداع الفني .

ولاحظ لينين ان الانتهازيين من كل صنف احبوا ، ايضا ، الكلام عن ضرورة الدراسة عند الحياة والتعلم منها ، ولكنهم هم انفسهم كانوا الذين يتخلفون دائما عن دروسها ، كما ان عقائدهم الميتة قد تكشفت ابدا « وراء سيل الثورة ، الذي يعبر عن اعمق مطالب الحياة ، التى تمس اشد المصالح الشعبية تجذرا » .

ولم يتحدد لينين بأعلان الضرورة الموضوعية لحزبية الابداع الفني وتعليلها واثباتها ، وانما قدم ايضا نماذج رائعة لتحليل اعقد ظواهر الادب والفن ، والعملية الفنية ، من وجهة النظر الحزبية . ان مقالاته الشهيرة عن ل . تولستوي ، واحكامه النافذة على كثير من الكتاب الاخرين ـ انما هي مدرسة اصيلة للنقد الماركسي وعلم دراسة الادب ، وقاعدة اسلوبية لعلمنا الجمالي . فهي تكشف ، بمنتهى الوضوح ، الموقف اللينيني تجاه التراث الفني ، والموهبة ، واتجاهاته . ان كامل تاريخ العلاقات الشخصية المتبادلة ل . ف . لينين مع مكسيم غوركي ـ مثال دال بنفسه على التأثير الحزبي المنظم والمباشر على فنان كبير ، وكذلك على الموقف الحريص ، والمتطلب ، في الوقت ذاته ، من ابداعه .

لقد نظر لينين الى مسألة الحزبية في صلتها العضوية بمسألة حرية الابداع . ان القوانين الموضوعية للفن انما تنحصر في ان حق الفنان في الاختيار الحر يفترض ـ كاستمرار طبيعي له ـ الالتزام بممارسة هذا الحق ، انطلاقا من « توجيهات التاريخ الصارمة » ، لصالح المجتمع ، ولصالح الشعب . لقد اكد لينين ان العيش في المجتمع ، والتحرر من المجتمع امر غير ممكن . ان الماركسية ، باعترافها بخصوصية الابداع الفني ، تبتعد تماما عن اضفاء صفة الاطلاق على الفنان ، وهي ما يفتح الطريق الى الاعتباطية الذاتية ، والنزوات الفوضوية .

ان العدو الحقيقي لحرية الابداع ، هو ـ كما اشار لينين ـ التأثيرات الفردية الفوضوية ، التي تزوغ بالفنان بعيدا عن الحياة الواقعية ، وعن النضال الاجتماعي . ان الفوضوية والفردية لا يمكن ان يلتئما بحال مع طبيعة الاشتراكية ومثلها . ان الراسمالية لا تستطيع ان تمنح الحرية الحقيقية للمبدع . انها تضعه حتما في موقف تبعية ذليلة « لكيس النقود » .

ولا يكل اعداؤنا الايديولوجيون عن الزعم « بوصاية الحزب على الهام رجال الفن » ، وعن تأكيد هلاك الابداع الفني بفعل الاشباع الايديولوجي ، وعن تكرار ان الحزبية انما تسوق الى التحامل والاحكام الجاهزة المسبقة ، وتحيل مهمة الفن الى شرح مسطح للافكار الاجتماعية والسياسية الخ .

ان افضل دحض لهذه الافتراءات هو ادبنا ذاته ، ادب الافكار الكبيرة والمشاعر العميقة ، الذي يرمز بنفسه الى خطوة الى الامام في التطور الفني للانسانية . ان الاشتراكية الظافرة بالذات هي التي تفتح امام الفنان المنطلق الرحب للابداع الحر ، والبحث المتجدد .

ووفقا لما يقوله لينين ، فان الادب يصبح حرا حين تحدد تطوره فكرة الاشتراكية ، لا المنفعة ولا الوصولية ، وحين يتوجه الادب الى ملايين الكادحين .

ان الخدمة الشريفة ، النزيهة للشعب ، والمشاركة في النضال من اجل الاشتراكية تجنح موهبة الفنان وتمنحه الاحساس بقيمته الاجتماعية .

ان الحزبية ، المتنامية من النظرة الماركسية العلمية الاصيلة ، ليست لا تحرم ـ كما يحاول خصومنا التأكيد ـ الفنان الموضوعية ، وانما على العكس نقوده اليها ، تقوده الى الحقيقة الحياتية والفنية .

وبتطور وتعمق نضال الكادحين تحت قيادة الحزب الماركسي ـ اللينيني من اجل التجديد الثوري للمجتمع ، ومع تعاظم خبرات بناء الثقافة الشيوعية ، ومع ظهور آثار بارزة جديدة للفن الاشتراكي ... فان محتوى مفهوم حزبية الابداع الفني يغتني هو الآخر ويتسع . وفي فن الواقعية الاشتراكية تغف الحزبية كأسمى شكل للشعبية ، كخصيصة اسطاطيقية ، تتخلل كافة عناصر المحتوى الايديولوجي والنظام الفني للاثر ، وتحدد مسبقا اتجاهه . ان الحزبية هي اهم ما يبدعه عالم الفنان الداخلي ، والينبوع المتدفق لابداعه .

ـ ✶ ـ

وعلى الضد من التنقيحيين والانتهازيين على شاكلة كاوتسكي ، الذي زعم بأن الثقافة في ظل الاشتراكية ستقع في تحكم الفوضى والاعتباطية ، فان لينين قد دافع عن الضرورة التاريخية لان يفرض الحزب والمجتمع الاشتراكي تأثيره على تقدم الابداع الفني .

وقد رأى لينين ، بطرحه مبدأ حزبية الادب ، ان اهم واجب للبروليتاريا الاشتراكية هو « تطوير هذا المبدأ وترجمته الى لغة الحياة في اتم واشمل صورة ممكنة » . أن القضية الادبية ينبغي ان تكون جزءا لا يتجزأ من قضية البروليتاريا العامة .

ان عمل الحزب في تطوير الادب والفن ـ بالمفهوم اللينيني ـ يشترط العناية الدائمة بتسليح مثقفي الابداع الفني بوجهة النظر الماركسية في العالم ، وبتربيتهم بروح الشيوعية . ان نشاط الحزب الهادف ، والموجه لفرض التصليب الايديولوجي لشغيلة الادب والفن ، ولتعزيز علاقاتهم بالشعب ، ولرفع فعاليتهم الابداعية ، انما يعتمد على حساب غاية في الدقة لخصيصة المنطلق الفني ، والقضية الادبية ، التي كما اكد لينين ، تخضع ، اقل من جميع الفعاليات الاخرى ، للتسوية الميكانيكية .

لقد لاحظ لينين التعقيد اللانظير له في توجيه بناء ثقافة جديدة، شعبية حقا ، في الظروف التي يتعين فيها التغلب على مقاومة الرأسمالية ـ « ليس العسكرية والسياسية فحسب ، وانما الفكرية ايضا ، والتي هي اقوى الوان المقاومة واعمقها نفوذا » . وذكر هو ، غير مرة ، بأنه « في قضايا الثقافة يكون التسرع والتعميم العريض امرا بالغ الاذى » .

ان الحزب الشيوعي ، اذ ينفذ المهمة التي صاغها لينين ـ مهمة تقريب الفن الى الشعب ، والشعب الى الفن ـ ، انما يكون قد قام بعمل جبار في تربية مثقفي الابداع الفني بروح الامانة لمثل الشيوعية ، وفي ضمان الوحدة الايديولوجية ـ السياسية لصفوفهم .

ان الدعاة ونظريي الفن البرجوازيين ، وابواقهم من التنقيحيين انما يبذلون قصارى جهودهم ، من اجل تضليل بعض اساتذة الفن الاشتراكي وصرفهم عن مواقع الحزبية الشيوعية ، وارغامهم على رفض المعايير البروليتارية ، الدقيقة في طبقيتها في تناول الظواهر الاجتماعية

ومعالجتها . وهم ، اذ ينبرون للدفاع كلاميا عن « تجريد الفن من الايديولوجية » ، فانهم ، في الواقع يستهدفون تحويله الى قضبان عجلات الايديولوجية البرجوازية ..

ولكن لن يقدر لاحد ان ينزع السلاح الايديولوجي من فن الاشتراكية الظافرة ، ويجرده من اتجاهه الطبقي الكفاحي . ولن يكون بوسع احد ان يفصل الادب السوفييتي عن الحزب ، الذي يتجسد فيه عقل وشرف وضمير عصرنا .

وقد جاء في كلمة ترحيب اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي بالمؤتمر الرابع للكتاب السوفييت ، ما يلي : « ان الادب السوفييتي ، المولود في انعطاف حاسم للتاريخ ، في نار الثورة ، قد افتتح مرحلة جديدة في تطوير الابداع الفني للانسانية . ان مغزاه الدولي وسمعته العالمية انما يتحددان في كونه قد عكس التجربة التاريخية العالمية الشاملة للتحويل الثوري للمجتمع ، والنضال في سبيل الاشتراكية ، وفي كونه قد حمل دائما الى الناس المثل الرفيعة للشيوعية ، والحرية ، والسلام ، والتقدم . ان الادب السوفييتي ، المشبع بالانسانية الثورية ، البناءة ، وبالايمان بالامكانيات غير المحدودة للانسان ، انما يجابه فنا برجوازيا متدهورا » .

ان المبدأ اللينيني في الحزبية قد تغلغل في روح وجسد فننا ، واسلوبه الفني ـ الواقعية الاشتراكية ، التي تتطلب من الفنان تصويرا صادقا ، محددا تاريخيا للواقع في تطوره الثوري . تقول رسالة المسهمين في المؤتمر الرابع للكتاب السوفييت الى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي : « اننا نسمي بكبرياء ، وصراحة ادبنا ادبا حزبيا ، وذلك لانه ليس فيه ولا يمكن ان توجد ايما مصالح غير مصالح الشعب ، التي يعبر عنها حزبنا . اننا نسمي ادبنا بالحزبي لاننا نرى في سياسة الحزب التجسيد الاتم للمطامح الغالية للبشرية التقدمية » .

ان الدعاية البرجوازية انما تفضح رغبتها ونفسها حين تؤكد زاعمة وجود « صدام عميق بين الحزب والادب » .

ان عملية تطور الادب السوفييتي ، الذي استورث افضل تقاليد الفن العالمي ، عملية اغناء ثروانه الأسطاطيقية هي عملية غير منقطعة .

وجنبا الى جنب ، مع فناني الجيل الشيخ والجيل الكهل ، الذين يتمتعون باحترام عموم الشعب ، نبدع بنجاح ـ وقد اثبت ذلك ، مرة اخرى ، اجتماع الكتاب الشباب السوفييت الذي انعقد قبل امد وجيز ـ فصيلة كبيرة من الشباب الموهوبين ، الذين يطورون على نحو فعال ناشط تقاليد م. غوركي ، وف. ماياكوفسكي ، ود. فورمانوف ، وأ. تولستوي ، ون. اوستروفسكي ، وأ. سيرافيموفيتش ، وأ. فادييف ، واساتذة فن الكلمة البارزين الآخرين ، مبدعي الآثار الكلاسيكية الخالدة لادب الواقعية الاشتراكية . ومن اجل التقدير الصحيح لحال ولمستوى الادب السوفييتي اليوم ، ينبغي اتقان النظر الى كل ثرائه كأدب القوميات المتعددة ، أدب العائلة الكبيرة للشعوب المتآخية ، التي قدمت وتقدم دون انقطاع اساتذة من الدرجة الاولى في النثر والشعر والدراما ، امثال م. شولوخوف ، وم. ريلسكي ، ويا. كوجال ، وق. فيدين ، ول. ليونوف ، وب. بيتشينا ، وم. عوضوف ، وصدر الدين عيني ، وص. فورغون ، وأ. أوبيت ، وغ. ليونيدزه ـ وهذا ليس الا شطرا قليلا من اسماء الكتاب ، الذين تعتز بهم ، عن حق ، شعوب بلاد السوفييت .

ان التجربة الابداعية للادب السوفييتي قد اظهرت القوة الحياتية الكبيرة ، وجدوى التعاليم اللينينية في حزبية وشعبية الادب والفن ، التي تمثل حجر الزاوية في اسطاطيق الواقعية الاشتراكية .

- * -

ان الحزب ، اذ يثمن نجاحات الادب والفن السوفييتي بما

تستحق ، النجاحات التي تعكس النهوض العام في كافة منطلقات الحياة المادية والروحية للمجتمع ، فهو ، سوية مع ذلك ، يلفت انتباه مثقفي الابداع الفني الى المسائل التي لم تحل بعد ، ويلاحظ النقائص ، والاتجاهات غير الامينة في الحياة الابداعية .

فمن حين الى حين تظهر آثار تصور فيها على نحو سطحي ، وحيد الجانب الحياة المعاصرة والتاريخ ، وتفتقد فيها التقديرات الاجتماعية الدقيقة للظواهر الحيانية وللتصرفات البشرية ، ويعلى فيها من شان التجريدية .

ويظهر مؤلفو بعض الآثار الميل الى اتجاه « الفضح » الهرجلي العريض ، مما يؤدي بهم الى تشويههم للوحة الحقيقية لحياتنا .

وبهذا الخصوص يبدو ضروريا التذكير بكلمات أ. اوناجارسكي المشبعة تهكما بصدد اولئك الكتاب الذين يفضلون ، بعد فقدانهم التحسس بحركة مجتمعنا المتطورة ابدا الى امام ، ولعدم رغبتهم في ملاحظة الاساسي في حياة الشعب اليومية ، يفضلون انتاج « محاضر فنية ، وفوتوغرافات فنية للفناء الخلفي لثورتنا » .

ان ممثل المثقفين الابداعيين السوفييت لا يستطيع ان يسلح عدته الايديولوجية بتلك الاطروحة التي تقول بان القيمة الاساسية للمثقف هي في « رفضه » . ان هذه الفكرة تظهر في معظم انتاجات الاوساط الفنية في بلدان رأس المال . وهذا امر طبيعي . ان مماثلة رسالة الفنان السوفييتي مع رسالة مثل « ناقد القيم المتعارف عليها » هذا ـ انما تعني اما عدم فهم ، او التجاهل ، عن وعي وعمدا لطبيعة مجتمعنا ، المغايرة تماما من حيث المبدأ لطبيعة النظام الرأسمالي ، والتي تخدم مصالح الجماهير الكادحة .

ان شعار « الرفض » ، غير الملتحم بعلاج ابجابي محدد ، هو ، فيما يقول لينين ، « لا يشحذ » الوعي وانما يبلده ، ذلك ان مثل هذا الشعار سيكون فقاعة وصراخا اجوف ، وانشادا دون محتوى » .

لقد رأى الفن السوفييتي ويرى في تنفيذ مهمة دعم الجديد والطليعي ونقد القديم المعادي لروح الاشتراكية ورفضه ، يرى في ذلك مغزى رسالته الاجتماعية . وقد ناضل الفن السوفييتي ويناضل في سبيل المثل السامية للاشتراكية والشيوعية ، منطلقا في ذلك كمساعد فعال للحزب في قضية التكوين الروحي لانسان المجتمع الجديد .

ولقد اظهر الحزب ، دائما ، وهو يفند ، دون هوادة ، كل ما هو غريب وضار ايديولوجيا في الادب والفن ، اظهر اهتماما دقيقا بالغا بالبحث الابداعي للفنان ، المتوجه بجراة الى مسائل الواقع الحادة الملتهبة ، والساعي من مواقع الحزبية والشعبية الى نقل كل دراما وتعقيد عملية اعادة تنظيم المجتمع . وقد وجه الحزب اساتذة الفن دائما الى تصوير المحتوى الاساسي لعصرنا ـ الحركة الظافرة نحو الشيوعية ـ في اكمل شكل فني .

واكد الرفيق بريجنيف في تقرير اللجنة المركزية الى المؤتمر الثالث والعشرين للحزب « ان الحزب سيساند دائما الفن والادب ، الذي يدعم الايمان بمثلنا ، وسيشن نضالا لا هوادة فيه ضد كافة مظاهر الايديولوجية الغريبة عنا » .

ان الثبات في الدفاع عن الابداع الخلاق للادب والفن يشترط بحثا ابداعيا لا يعرف الكلل ، واغناء لا ينقطع لذخيرة الوسائل الفنية. ان الفن الاشتراكي الاصيل يحتفظ بقواه ويكثرها ـ وذلك فقط اذا وجد الطريق الصائب (شريطة ان يكون هذا الطريق جريئا ، لا ينحرف في حركته الى امام) .

ومعروف كيف وقف لينين موقفا لا يهادن تجاه ايما تنازلات ارادية او لا ارادية تجاه النزعات الايديولوجية غير الصائبة في الفن .

وحسبنا ان نذكر تثمينه في المؤتمر الحادي عشر للحزب ، وذلك عندما تحدث عن « الخطر الكبير » حتى « لتلك الاصوات المرعوبة القليلة العدد » في الفترة الاولى للنيب (1) ، تثمينه الانتقادي « نصف كامل من الآثار الشعرية » التي عبرت عن « مزاج تلقى ما يكفي من الدحر » .

لقد تميز الادب السوفييتي دائما بنظرة شجاعة ، متفائلة الى العالم . فقد حمل ، وهو الملتحم بالشعب بعرى لا تنفصم ، ويحمل الحقيقة عن حياة اول بلد للاشتراكية في الارض ، وعن الانجازات العملية والقتالية للمواطنين السوفييت . وقال لينين ، بمناسبة ظهور كراس في الخارج يصف روسيا السوفييتية بكلمات معسولة « اننا لا نحتاج الى المداهنين . ان ما يلزمنا هو ان يقولوا لنا الحقيقة » .

وكلا الامرين غريبان ، بذات القدر ، عن فننا ـ تصنع التجديد الزائف ، والضيق والجمود الاسطاطيقي . ان الواقعية الاشتراكية تفتتح اوسع الامكانيات للظهور الشامل للخصائص الفردية للموهبة ، وللتجديد الناضج في كافة مجالي الابداع . ان الادب السوفييتي ، الذي يبدعه الاساتذة المتفردون ، الكتاب الاصليون في الوان ابداعهم الفني ، انما يتميز بتعدد الاشكال ، والاساليب ، والحلول الفنية .

- * -

ان الوسيلة الجبارة للتاثير الحزبي على الادب والفن ، والسلاح الهام للنضال في سبيل التطور المطرد واغناء المبادىء الايديولوجية ـ الاسطاطيقية للواقعية الاشتراكية ـ هي النقد الفني الماركسي ـ اللينيني . ان العناية بتربية كوادر النقاد الادبيين بروح المبدئية العالية ، والمسؤولية الكبيرة امام الشعب ، وبروح عدم المهادنة تجاه كافة التاثيرات البرجوازية ، وتجاه الحرفية في الفن ـ انما هي التقاليد اللينينية لحزبنا .

ومن الامور الاكيدة التي لا ريب فيها نعاظم سمعة نقدنا الفني ، ورفع مستواه المهني ، ومعداته الاسلوبية . وقد اشتد اهتمام مؤلفي الآثار النقدية بتفرد الفنان الخاص ، وبالتعقيد والفنى الواقعي والاثراء الحقيقي للعملية الادبية . وبتزايد تأثير النقد الفعال على تشكيل الفكر الاسطاطيقي والاجتماعي .

ان كل هذا ـ انما يشكل الامارات السارة لنقدنا الفني اليوم . ولكن سيكون غير صحيح ، على اية حال ، عدم ملاحظة نقائص هذا النقد الجدية ، وامراضه التي لم يقض عليها بعد .

لقد وجه رأينا العام اهتمامه الى امر أنه تنشر في بعض نشرياتنا الدورية مقالات توضع فيها موضع الاستفهام والشك جدوى تقاليد تصوير الشخصية البطولية في حياتنا المعاصرة وقيمتها الاسطاطيقية ، وترفع فيها الى السماء ـ باعتبارها نماذج للفن تحتذى ـ تلك الآثار ، التي تصور الحياة العشوائية الكئيبة لما يدعى « بالانسان الصغير » ، الذي يوصف خموله الاجتماعي وذلته الروحية وصفا شعريا .

وفي مقالات من هذا القبيل نواجه كتابا ملهمين بفكرة ان القضية التي تستحق اهتمام الموهبة الحقيقية هي التسجيل الفني « للحدث العابر » ، وليس النمذجة الواسعة للشخصيات والظروف الحياتية ، او الادراك الفني للاتجاهات الرئيسية لواقعنا المعاصر .

وغريب تماما عن الحزبية اللينينية كل تلك المظاهر التي لا زالت تجد لنفسها مكانا ، مظاهر الميول « الطائفية » المحابية في النقد ، وفي البيئة الادبية . لقد اهتم الحزب ابدا وبهتم بأمر نقاوة وعافية حياة المنظمات الابداعية ، واتاحة المنطلق للمباراة الابداعية ، والعمل الصداقي لكافة فصائل مثقفينا في حقل الابداع الفني . وفي وثائق

1 ـ اي السياسة الاقتصادية الجديدة (المترجم)

برنامج الحزب الشيوعي السوفييتي في قضايا السياسة الادبية يجري التأكيد على ان النقد الماركسي لا يتمتع بمغزاه التربوي العميق الا في حالة تسلحه الايديولوجي والمهني الجيد ، والا اذا ابعدت من خط سيره نغمة الآمرية الادبية » .

وفي ظروف النضال الايديولوجي الحاد المعاصر ، النضال من اجل عقول وقلوب الناس ، فان على رجال الادب والفن ان يكونوا يقظين ، اكثر من أي وقت آخر ، تجاه اي مظهر من مظاهر الايديولوجية البرجوازية . وليس الا على الفنانين الشيوعيين ينبغي ، بالدرجة الاولى ، وقبل كل شيء ، اعلاء راية الايديولوجية الشيوعية ، والانتهاج الثابت الذي لا ينحرف لخط الحزب في حقل الابداع الفني .

ان مهمة النقد الكفاحية ـ هي الدفاع عن النقاوة الايديولوجية لادبنا ، أدب قومياتنا المتعددة ، والاممي بروحه ، وكذلك هي الذياد عن تقاليدنا الوطنية ، وأسسها الشعبية الاصيلة .

وقد ذكرت « الجريدة الادبية » شغيلتنا الابداعيين ، ذكرتهم ، عن حق ، في مقالتها المنشورة بعنوان « النقاشات الادبية والاحساس بالمسؤولية » . وتستحق الاهتمام ، هنا ، صيغة المسألة المطروحة في هذه المقالة حول ضرورة رفع المستوى العلمي ، والفعالية الابداعية للمناقشات الادبية ، التي لا ينبغي ـ كما تكتب الجريدة ـ ان تظهر فيها « تلك الحدة وذلك العنف ، الذي يتحدر قطعا لا من مطلب ايضاح الحقيقة ، وانما من الرغبة في نزع الثقة عن الخصم في النقاش ليس الا ، ووضع كرامته البشرية وقيمته كمواطن موضع الريب » .

ان المناقشات والنقاشات الابداعية هي احد مظاهر النشاط الحياتي الطبيعي لنقدنا . وينبغي لها ان تساعد نقدنا في ان يكشف على نحو أعمق وأتم الصلات المتعددة الالوان للادب بالتطور الاجتماعي ، وفي ان يناضل من اجل مستواه الفني الرفيع ، وحل المشاكل الاسطاطيقية التي بلغت حد النضج .

ان بعد النظر الايديولوجي الاصيل ، والمبدئية في تناول ظواهر الادب والفن ومعالجتها لا يجمعها جامع قط مع اللاموضوعية ، ومع الصخب ، والتجريح ، غير المبرد ، في التقديرات النقدية .

اننا ملزمون ، ونحن نقف على عتبة مئوية لينين ، ان نكون متطلبين بصفة خاصة تجاه نسبة ومستوى التسلح الايديولوجي ـ النظري ـ لنقدنا ، وتجاه القدرة على الانتهاج الثابت للاسلوبية اللينينية ومراعاتها .

ان على النقد الادبي ان يستند الى المعايير العلمية ، ولا ينبغي ان يكون فيه مكان للفوضى والاعتباط الذاتي ، وللتسرع المهرجل في صوغ « المفاهيم » البعيدة عن الواقعية التاريخية ، وعن التطبيق الفني .

ـ * ـ

ان كامل مسيرة التطور التاريخي قد اثبت ان نضال الشعوب من اجل فوز النظام الاجتماعي الجديد يتجلى ظافرا فقط في تلك الحالة التي يكون فيها تحت توجيه وقيادة الطبقة العاملة وفصيلة الطليعة للكادحين ـ الحزب الشيوعي . وهذا هو بالذات السبب الذي من اجله صارت مسألة الحزبية الشيوعية بؤرة تتركز فيها الكثير من المسائل الملحة الاخرى . انها تفتتح الطريق الى ابداع الفن الشيوعي العظيم حقا ، والذي كان يحلم به ف. لينين .

موسكو — نقلها عن الروسية

جليل كمال الدين